John Keats'
Schönheitsideal und Weltanschauung

Ihre Parallelität und ihre psychischen Grundlagen in der Persönlichkeit des Dichters

---

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Veronika Orend, geb. Schmidt

aus

Jakobsdorf (Siebenbürgen)

Marburg 1928

Gedruckt bei F. E. Haag in Melle

Als Dissertation angenommen am 17. 6. 26.
Referent: Herr Professor Dr. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 6. 9. 26.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Einleitung.

Es gibt Künstler, deren Denken und Gestalten völlig im Banne einer Idee steht. Wie ein starker Strom durchflutet dieses bestimmte geistige Gerichtetsein ihre Persönlichkeit, übertönt alle schwächeren Nebenströmungen, absorbiert sie oder macht sie doch schließlich der Hauptströmung dienstbar.

Unter den englischen Dichtern um die Wende des 18. Jahrhunderts gehört John Keats dieser seelisch-geistigen Artung an. Seine Werke und Briefe sind erfüllt von der einen Idee, die in der Tiefe seines Wesens verankert ist, der Idee der Schönheit. Sie erfüllt sein ganzes Sein von der Zeit seiner ersten poetischen Versuche bis zu dem letzten fruchtbaren Jahr seines Schaffens. Nur an wenige poetische Äußerungen, nur an Gipfelpunkte in der Formung und Gestaltung dieser Idee sei hier erinnert. Der erste poetische Versuch Keats', Endymion, beginnt mit dem Preis der Schönheit und ihrer tröstenden Macht im Leid des Lebens:

„A Thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.
Therefore, on every morrow, are we wreathing
A flowery band to bind us to the earth,
Spite of despondence, of the inhuman dearth
Of noble natures, of the gloomy days,
Of all the unhealthy and o'er-darkened ways
Made for our searching: yes, in spite of all,
Some shape of beauty moves away the pall
From our dark spirits[1]*."*

[1]) P. W. S. 57. Endymion I. V. 1 ff.

In der *„Ode On A Grecian Urn"*, einer seiner reifsten Dichtungen, spricht er den Gedanken der Identität von Schönheit und Wahrheit aus:

„»Beauty is truth, truth beauty,« — that is all
Ye know on earth, and all ye need to know" [1]).

Und im „Hyperion" feiert er die Schönheit als höchstes Prinzip im kosmischen Sein, dem machtvollstes Dasein gehört:

„. . . for 'tis the eternal law
That first in beauty should be first in might [2])."

Die Liebe zu allen schönen Dingen beherrscht Keats mit der Stärke eines Instinkts. Sie erblüht, ohne besondere Fürsorge oder künstliche Pflege der ästhetischen Neigung des Jugendlichen von seiten seiner Umgebung, allein aus dem seelischen Sein Keats' selbst. Keats erwähnt seine Leidenschaft für das Schöne häufig in seinen Briefen und versucht ihrer Stärke Ausdruck zu geben in den Worten: *„the yearning Passion for the beautiful"* [3]).

Alle Nöte und Leiden des Lebens konnten ihm diese Liebe nicht verdunkeln, noch den Glauben an die Macht des Schönen rauben. 1819 schreibt er an Fanny Brawne: *„All my thoughts my unhappiest days and nights, have I find not at all cured me of my love of Beauty"* [4]).

Aus der Leidenschaft für das Schöne, diesem Zentrum seines Seins, entspringt auch sein Drang zur Gestaltung der poetischen Form: *„I feel assured I should write from the mere yearning and fondness I have for the beautiful"* [5]).

Es bedeutet Gnade und Freude für den Künstler, die Kraft zur Gestaltung zu besitzen und durch das Kunstwerk die Menge des Schönen in der Welt vermehren zu können. Darum sagt Keats in den Eingangsversen zum „Endymion", nachdem er den Glauben an die beglückende Wirkung alles Schönen ausgesprochen hat:

„Therefore, 'tis with full happiness that I
Will trace the story of Endymion" [6]).

In der Illusion der ausschließlichen Herrschaft des Schönen bleibt Keats nicht lange befangen. In den Versen, die beginnen: *„I stood tip-toe"*, weiß er diese glückliche Stimmung noch zu bewahren; hier sieht er nur die lichte Seite der Natur, das

---

[1]) P. W. S. 234. Ode On A Grecian Urn V. V. 9 f.
[2]) Ebda. S. 269. Hyperion II. V. 228 f.
[3]) C. W. IV. S. 187. L. LXXXI. Oct. 1818. To George a. G. Keats.
[4]) L. of J. K. L. CXVII. 8. July 1819. To F. Brawne.
[5]) C. W. IV. L. LXXXI. 27. Oct. 1818. To Woodhouse.
[6]) P. W. S. 58. Endymion I. V. 34 f.

freudvolle Dasein alles Lebendigen in seiner Fülle. Nur die liebliche, sanfte Seite der Natur wird sichtbar: *„Nature's gentle doings"* [1]. Und so passen sich ganz folgerichtig auch die Faune — sonst das Prinzip ungebändigter Vitalität — dem sanften paradiesischen Sein der Natur an: *„Coming with softest rustle through the trees"* [2].

Aber bereits im „Endymion" spricht Keats die Erkenntnis der Dualität des Seins, von Schönheit und Dasein einerseits, und Leiden und Vergehen andererseits, aus. Und diese dunkle Seite dringt im Laufe der Zeit immer stärker in den Vordergrund seines Bewußtseins und gewinnt an Macht über ihn. Von dem Bild des „sanften Tuns der Natur" in den frühen Versen bis zu der *„Epistle To John Hamilton Reynolds"*, in der er die Worte ausspricht: *„But I saw too distinct into the core Of an eternal fierce destruction, And so from happiness I far was gone"* [3], ist ein schmerzhaftes Schreiten ins Dunkle hinein.

Mit der ersten Erkenntnis des Zwiespalts im Sein wird Schönheit erst eigentlich zum Problem für Keats. Das Schönheitsprinzip ist für seine seelisch-geistige Artung Lebensnotwendigkeit. Er sucht also nach einer Rechtfertigung und philosophischen Begründung dieses Prinzips. Neben dem Schönen taucht die Frage nach dem Wahren auf, und es eröffnet sich ihm der ganze Fragenkomplex, der sich um das Schöne und das Wahre bewegt. —

In der vorliegenden Arbeit soll ein Erfassen des Wesens und der Färbung dieser beiden Ideen, wie sie die Persönlichkeit Keats' ihnen aufprägt, versucht werden. Denn Schönheit und Wahrheit, in ihrer konkreten Erscheinung, sind nichts Absolutes, sondern veränderliche Größen. Beide erwachsen aus der seelischen Eigenart der sie setzenden Persönlichkeit oder im umfassenderen Sinn — als Zeitstil und Zeitgeist — aus dem einheitlichen seelischen Sein einer ganzen Generation.

Beruht nun nach Kant die Empfindung des Schönen auf einem Harmoniegefühl im Subjekt, und liefern gewisse Voraussetzungen im Objekt die Bedingung für das Zustandekommen dieses Harmoniegefühls im Subjekt, so lösen doch die gleichen Eigenschaften eines Objektes nicht in jedem Subjekt die gleichen Empfindungen aus. Es besteht ein besonderes Verhältnis zwischen den sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften eines Objekts und den seelischen Eigenschaften eines Subjekts, wenn durch

---

[1]) P. W. S. 4. I Stood Tip-toe V. 63.
[2]) Ebda. S. 7. I Stood Tip-to V. 154.
[3]) P. W. S. 317. Epistle To J. H. Reynolds V. 96 ff.

Berührung beider im Subjekt das Gefühl des Schönen entsteht. Und diese besondere Beziehung ist ein Verwandtsein beider.

Die Summe aller Elemente der Sichtbarkeit, die wir als uns verwandt empfinden, schließt sich in unserer Seele zur Einheit zusammen, die wir als das uns gemäße Schönheitsideal bezeichnen können. Das Schönheitsideal des Künstlers gewinnt Gestalt in seiner Kunst und wird zur Offenbarung des Seelischen in der sinnlich faßbaren Welt der Erscheinung.

Einen Ausdruck in wesentlich anderer Art findet das Seelische in der Weltanschauung und ihrem Zentralproblem, dem Wahrheitsbegriff. Schönheitsideal und Weltanschauung sind nur zwei Zweige aus gleicher Wurzel: der seelischen Struktur der Persönlichkeit. Wo eine Einheit vorliegt, d. h. wo überhaupt von „Persönlichkeit" — im Sinne Goethes — gesprochen werden kann, da müssen notwendig in beiden Zweigen die gleichen Prinzipien herrschen, muß eine Übereinstimmung zu erkennen sein.

Eine Wesensbestimmung des spezifisch Keats'schen Begriffes der Schönheit ist noch nicht gegeben worden. Keats selber hat sich über die besondere Art seines Schönheitsideals direkt nicht geäußert. Aber die Züge des Wahrnehmbaren, die für sein Schönheitsempfinden angenehm und ihm bedeutungsvoll waren, haben in seiner Dichtung Gestalt gewonnen und können aus ihr erschlossen werden.

Dieser Weg soll in vorliegender Arbeit beschritten werden — und wird mit dem Schönheitsbegriff auch Keats' Weltanschauung sichtbar werden lassen. Außerdem soll versucht werden, die Grundzüge seiner Weltanschauung auf anderem Wege, aus ihrem Niederschlag in gedanklicher Formung in seinen Briefen, zu gewinnen und das Wesen seines Wahrheitsbegriffes aus diesem weltanschaulichen Ganzen darzulegen. Dabei wird stets Keats' seelische Eigenart, die sich ganz unmittelbar in seinen Briefen kundgibt, als das Ursprüngliche, als die Voraussetzung, aus der erst die weltanschaulichen Elemente hervorwachsen, zu berücksichtigen sein. Die Ergebnisse dieses zweifachen Weges werden einander bestätigen und klären — falls Keats der idealen Forderung einer Einheit aller Kräfte, einer „Persönlichkeit" entspricht. —

Für die Bestimmung eines Schönheitsideals ist ein einheitliches Stoffgebiet am geeignetsten. Und ein solches ist innerhalb der Dichtung Keats' zu finden. Keats's regstes Interesse ist, besonders in der Frühzeit seines dichterischen Schaffens, der Natur zugewandt. Natur erscheint ihm als Quell aller Dichtung,

aller Mythenbildung[1]). In ihrem Anschauen versunken ist ihm das Leben Genuß, den nur das schmerzliche Empfinden der unaufhaltsam dahingleitenden Stunden trübt:

„'Tis very sweet to look into the fair
And open face of heaven, . . .
— — — — — — — —
Returning home at evening, with an ear
Catching the notes of Philomel, — an eye
Watching the sailing cloudlet's bright career,
He mourns that day so soon has glided by"[2]).

Bietet Keats' Naturdarstellung auch nicht gerade sehr umfangreiches Material, so ist sie es doch vorzugsweise, die ein bestimmtes, Keats gemäßes Schönheitsideal in den wesentlichsten Zügen erkennen läßt. Und so soll sie in der Hauptsache — neben einigen anderen Formen der Sichtbarkeit — den Stoff zur Durchführung dieser Untersuchung bilden.

Unter den Werken Keats' kommt in erster Reihe „Endymion", sein erstes größeres Versepos, in Betracht. Er ist zwar in diesem Werk noch nicht zu einer künstlerischen Konzentration auf das Wesentlichste im Abrollen der Begebenheiten gekommen. Seine Phantasie bewegt sich oft und gern auf Nebenwegen, und er sagt von sich selbst, seinen Mangel an Konzentration charakterisierend: *„. . . the writer of Endymion whose mind was like a pack of scattered cards"*[3]).

Aber gerade dieser künstlerische Mangel, das abschweifende Ausmalen jedes Eindrucks, läßt mancherlei charakteristische Elemente des Schönen hervortreten. —

---

[1]) Vgl. P. W. S. 7. I Stood Tip-Toe V. 162 ff.
[2]) Ebda. S. 38. Sonnet X. V. 2 f.; 9 ff.
[3]) L. of J. K. L. CCIII. Aug. 20. To Shelley.

I. Das Schönheitsideal.

a) Die Linie. Es sei zuerst das lineare Element des Keats gemäßen Schönheitsideals einer näheren Betrachtung unterzogen. Für die Erfassung des Charakters der Linie ist die Entscheidung über die allgemeine Wesensart der bevorzugten Landschaft sogleich von Wichtigkeit.

Die Hochgebirgslandschaft hat in Keats' Dichtung keine Gestaltung gefunden, obwohl er nicht unempfänglich für die Schönheit des Gebirges war. Das bezeugen seine Schilderungen in den Briefen während der Wanderung in Schottland[1]). Die harten, schroffen Linien, die großen Linien der Vertikale, waren seinem Wesen nicht so gemäß, daß sie ihn zum Nachschaffen gleicher Formen in der Dichtung anregen konnten.

Ebensowenig begegnet in seinem Werk eine Vorliebe für die große Linie in der Horizontale, die etwa den Naturformen der Steppe und Wüste eignet.

„Ein nahes Gebirge aber und die Wüste sind erhaben"[2]). Erhabene Formen erfüllen die Seele des Schauenden mit Ehrfurcht. Mit Furcht vor ihrer Größe, ihrem übermenschlichen Maß, ihrem Anderssein. Aber wir werten diese Größe und suchen im Moment der Verehrung unser Inneres zu diesem Wert zu erheben. Voraussetzung für das Empfinden des Erhabenen in der Natur ist eine gewisse Fremdheit zwischen Mensch und Natur. Keats' Verhältnis zur Natur aber war nicht dieser Art. Überwältigt ihn auch einmal das Erhabene großer Formen, so tritt dies Gefühl doch sehr bald zurück; Gewöhnung an den Anblick schwächt sogleich das anfängliche Empfinden ab. *„I have been among wilds and mountains too much to break out about their grandeur . . . The first mountains I saw, though*

[1]) Vgl. C. W. IV. S. 149. L. LXVIII. 23. July 1818. To Thomas Keats.
[2]) Jean Paul, Sämtliche Werke, Berlin 1827. XLV. 5. Bd. S. 16. Über die romantische Dichtung.

not so large as some I have since seen, weighed very solemnly upon me. The effect is wearing away yet I like them mainly"[1]).

Keats' eigentliches Empfinden der Natur gegenüber ist ein Heimatgefühl, ein zu Hause sein in ihr, ein Vertrautsein mit ihr. Und es sind andere Naturformen, die diese Gefühle begünstigen. In einer mittleren Form zwischen der absoluten Vertikale des Gebirges und der Horizontale der Ebene — der Hügellandschaft — findet Keats die seinem Gefühl entsprechende Gestalt. Sie löst die schroffen Senkrechten des Gebirges und die unfaßbare Weite der Horizontallinie der Ebene in dem schwingenden Rhythmus ihrer Wellenlinie, verschmilzt sie zu einer synthetischen Form, die Elemente beider Extreme enthält und doch in ihrer neuen Wesenheit über die Summe beider hinaus gewachsen ist. Beide Formen des Extrems leiden an einer gewissen Gleichförmigkeit der Linie.

In der Landschaft der Ebene überwiegt das Moment des endlosen Schweifens und Sichverlierens des Blickes im Gestaltlosen der Ferne alle etwa möglichen Nebenmomente. Die Gebirgswand aber schließt den Blick nahbegrenzend ab, ohne in dieser Nähe dem Einzelnen, Individuellen viel Raum zu gewähren. Das Hügelland aber ist die Gegend allmählich wechselnder An- und Ausblicke, der Mannigfaltigkeit der Formen. Es gibt Raum für das Prinzip der „*variety*"[2]) [3]), das Keats für den Schauenden verlangt.

„*Pleasant hills*"[4]) und „*valley mild*"[5]) oder „*sloping mead*"[6]), „*sloping green*"[7]) gehören zur Landschaft für Keats. Ja die Zweiheit „*hill and dale*" scheint ihm zum Inbegriff der schönen Landschaft zu werden. Er schreibt einmal: „*I like this place very much. There is Hill and Dale and a little River*"[8]). Hügel und Tal ist ihm die Formel für die Landschaft schlechthin.

> „*Fair world, adieu!*
> *Thy dales, and hills, are fading from my view*"[9]).

Verfolgt man nun im besonderen die Art der einzelnen Linie in Keats' Landschaftsschilderung, so zeigt sich nicht etwa eine Vorliebe für einfache, klare und strenge Linien, sondern im Gegenteil die Bevorzugung einer gewissen Linienfülle. Diese

---

1) C. W. IV. L. LXVII. July 1818. To Bailey.
2) P. W. S. 3. I Stood Tip-Toe V. 16.
3) C. W. IV. L. LXIX. 6. Aug. 1818. S. 153, 154.
4) P. W. S. 48. Sleep And Poetry V. 207.
5) Ebda. V. 227.
6) Ebda. S. 70. Endymion I. V. 484.
7) Ebda. S. 176. Lamia I. V. 181.
8) C. W. IV. L. XXIV. 22. Nov. 17. To Reynolds.
9) P. W. S. 29. Epistle To George Keats V. 103 f.

wird hervorgebracht durch die Darstellung eines üppigen, wild wuchernden Pflanzengewirrs. Keats pflegt damit ein Element, das in der darstellenden Kunst unter den Begriff des „Vegetativen“ [1]) fällt.

Besonders der Wald der griechischen Landschaft im „Endymion“ gibt Keats Gelegenheit zur Schilderung dieses Elementes:

„Upon the sides of Latmos was outspread
A mighty forest; for the moist earth fed
So plenteously all weed-hidden roots
Into o'er hanging boughs, and precious fruits“ [2]).
„Stems thronging all around between the swell
Of turf and slanting branches“ [3]).

„. . . Overhead,
Hung a lush screen of drooping weeds, and spread
Thick, as to curtain us some wood-nymph's home.“ [4]).
„Now while the early budders are just new
And run in mazes of the youngest hue
About old forests; while the willow trails
Its delicate amber; . . . [5])“

„. . . sequester'd leafy glades,
That through the dimness of their twilight show
Large dock leaves, spiral foxgloves . . .“ [6]) [7]).

Die Linienfülle ist aber gerade im Begriff des „Vegetativen“ nur die äußere Begleiterscheinung eines einfühlenden Empfindens. Es handelt sich im „Vegetativen“ weniger um ein visuelles oder auch tastendes Nachempfinden der äußeren Bewegung in der reichen Linie dieses Pflanzlichen, als vielmehr in der Hauptsache um Einfühlung in die innere Bewegung des Wachstums, des Drängens der Lebenskräfte zu äußerer Gestalt, des steigenden Saftes *(„while the willow trails its delicate amber“),* kurz des Lebendigen überhaupt. Dieses Moment ist auch in allen diesen Beispielen Keats'scher Dichtung durchzufühlen.

Für Keats' starke Einfühlungskraft gerade in das pflanzliche Leben ist auch folgende Briefstelle charakteristisch: *„I lay*

---

[1]) R. Hamann, Kunstgeschichtl. Grundbegriffe. Vorlesung. W. S. 1924/1925 Marburg.
[2]) P. W. S. 59. Endymion I. V. 63 ff.
[3]) Ebda. V. 83 f.
[4]) Ebda. V. 939 ff.
[5]) Ebda. V. 41 ff.
[6]) P. W. S. 12. Calidore V. 47 ff.
[7]) Siehe auch: P. W. S. 59. Endymion I. S. 79 ff.; ebda. V. 415 ff.; ebda. S. 7. I stood Tip-Toe V. 169 f.; ebda. V. 29 ff.

awake last night listening to the Rain, with a sense of being drowned and rotted like a grain of wheat"[1]).

Unter der äußeren Erscheinung der Linienfülle tritt neben dieser Einfühlung in das Vitale noch eine andere Abschattung des Gefühls auf. Keats verlegt die menschliche Empfindung des „Schicksalhaften"[2]) auch in das pflanzliche Dasein hinein, wenn er von dem Blumenleben im Hain des Pan spricht:

„O Thou, whose mighty palace roof doth hang
From jagged trunks, and overshadoweth
Eternal whispers, glooms, the birth, life, death
Of unseen flowers in heavy peacefulness"[3]).

Oder wenn er das junge dem absterbenden Leben gegenüberstellt:

„. . . there too should be
The frequent chequer of a youngling tree,
That with a score of light green brethren shoots
From the quaint mossiness of aged roots"[4]).

„Where oaks, that erst the Druid knew, are growing,
And flowers, the glory of one day, are blowing"[5]).

Es ist eine ganz bestimmte Form, deren häufige Darstellung Keat's Freude an der Linienfülle zum Ausdruck bringt: die Lauben mit vielverflochtenem Rankenwerk.

„Methought I stood where trees of every clime,
Palm, myrtle, oak, and sycamore, and beech,
With plantain, and spice-blossoms, made a screen
. . . Turning round
I saw an arbour with a drooping roof
Of trellis vines, and bells, and larger blooms"[6]).

„. . . then, anon, there burst
Forth creeping imagery of slighter trees,
And with the larger wove in small intricacies"[7]).

„All tendrils green, of every bloom and hue,
Together intertwin'd and trammel'd fresh:
The vine of glossy sprout; the ivy mesh,
Shading its Ethiop berries; and woodbine,

---

[1]) C. W. IV. L. LIV. 27. Apr. 1818. To Reynolds.
[2]) R. Hamann, a. a. O.
[3]) P. W. S. 63. Endymion I. V. 232 ff.
[4]) P. W. S. 4. I Stood Tip-Toe V. 37 ff.
[5]) Ebda. S. 25. Epistle To G. F. Mathew V. 39 f.
[6]) Ebda. S. 443. The Fall of Hyperion V. 19 ff., 24 ff.
[7]) Ebda. S. 187. Lamia II V. 139.

Of velvet leaves and bugle-blooms divine;
Convolvulus in treaked vases flush;
The creeper mellowing for an autumn blush;
And virgin's bower, trailing airily;
With others of the sisterhood"[1] [2]).

In der Darstellung dieser Lauben entfernt sich Keats zuweilen vom rein natürlich Gewachsenen. Es tritt ein künstliches Moment hinzu und ist besonders in dem zuletzt angeführten Bild der Adonis-Laube zu spüren.

„A chamber, myrtle wall'd, embowered high,
Full of light, . . ."[3]).

Die ganze Ausführung gemahnt an die Gartenkunst des Rokoko. Die Freude an der Formenfülle überwiegt hier die Einfühlung in die pulsende pflanzliche Lebenskraft. Die ruhende Gestalt des Adonis, für die diese Pflanzenfülle nur Rahmen ist, verstärkt den Eindruck des Rokokohaften in diesem Bilde.

Weiche Linienfülle auch da: *„And coverlids . . . Fell sleek about him in a thousand folds*"[4]), neben starker Betonung des Stofflichen, des Oberflächenreizes.

Eine Weiterentwicklung dieses mehr äußeren Liniengefühls würde das Ornamentale erreichen, als Linie um ihrer selbst willen. Und Keats' Formensinn berührt in der Tat, wenn auch nur selten, dieses Extrem; z. B. in folgenden Versen:

„. . . and 'gan to enclose
His diamond path with fretwork streaming round."[5])
„. . . Long he dwells
On this delight; for, every minute's space,
The streams with changed magic interlace:
Sometimes like delicatest lattices,
Cover'd with crystal vines; then weeping trees.
Moving about as in a gentle wind,
Which, in a wink, to watery gauze refin'd,
Pour'd into shapes of curtain'd canopies,
Spangled, and rich with liquid broideries
Of flowers, peacocks, swans, and naiads fair.
Swifter than lightning went these wonders rare;
And then the waters, into stubborn streams
Collecting, mimick'd the wrought oaken beams,

---

[1]) P. W. S. 95. Endymion II. V. 410 ff.
[2]) Siehe auch: Ebda. S. 68. Endymion I. V. 427 ff.; ebda. S. 123. Endymion III. V. 418 ff.
[3]) Ebda. S. 94. Endymion II. V. 389 f.
[4]) Ebda. V. 396 f.
[5]) Ebda. S. 100. V. 607 f.

Pillars, and frieze, and high fantastic roof,
Of those dusk places in times far aloof
Cathedrals call'd. He bade a loth farewell
To these founts Protean . . ."[1]).

Dies sind Gebilde, die nur ihres Augenreizes, ihres ungewöhnlichen Anblicks wegen da sind, sonst aber nichts zu bedeuten haben, von keiner Beseelung erfüllt worden sind.

Aus Keats' ausgeprägtem Formensinn mag sich auch seine Vorliebe für seltsam und schön geformte Muscheln erklären, die er mehrfach in seinen Dichtungen erwähnt: „. . . *crimson mouthed shells with stubborn curls, of every shape and size*"[2]). „*And gather up all fancifullest shells*"[3]), „*sweet shells*"[4]), „*lilly shells*"[5]).

In Keats' frühen Werken, vor allem im „Endymion", hat sich seine Freude am reinen Sinneseindruck am stärksten entfaltet. Die phantastischen Formen im dritten Buch des „Endymion" fesseln eine Weile die Schaulust des Helden, erlauben aber keine Einfühlung und lassen das Gefühl kalt. Sie zeigen die Charakteristika des Pittoresken. Als ornamental könnte die innere Form des „Endymion" bezeichnet werden. Die vielen eingestreuten Episoden und wunderbaren Bilder sind ein Analogon zu reicher Verschnörkelung in der darstellenden Kunst. Keats' Entwicklung geht aber vom Pittoresken wie Ornamentalen hinweg. Seine späteren Werke zeigen es kaum noch. —

Bei aller Vorliebe Keats' für die Fülle der Linien geht die einzelne Linie, die individuelle Form, in seiner Darstellung nicht verloren. Wie gerade in einem Ganzen, einem vielverschlungenen pflanzlichen Geflecht, neben dem Gesamteindruck doch auch das Individuelle jedes einzelnen Teiles, jeder Pflanze miterfaßt ist, zeigt besonders deutlich das Beispiel, beginnend mit dem Vers:

„*All tendrils green, of every bloom and hue*". (S. 11).

Aus der Fülle des Individuellen entsteht die besondere Wirkung des Ganzen.

Aber Keats liebt auch die Einzelform als solche gesondert zu schauen. Es sind die lieblich-schönen Dinge, die sein Auge fesseln und ihm jede Einzelheit ihrer Gestalt offenbaren. Sein Blick gleitet an den Linien zarten Geästes entlang bis zu ihren spitz auslaufenden Enden und sieht die feinen Tautropfen auf den Knospen ein „Sterndiadem" bilden.

---

[1]) P. W. S. 101. Endymion II. V. 611 ff.
[2]) Ebda. S. 108. Endymion II. V. 880 f.
[3]) Ebda. S. 64. Endymion I. V. 271.
[4]) Ebda. S. 101. Endymion II. V. 610.
[5]) Ebda. S. 115. Endymion III. V. 103.

„. . . *the sweet buds, which with a modest pride*
Pull droopingly, in slanting curve aside,
Their scantly leav'd, and finesly tapering stems,
Had not yet lost those starry diadems
Caught from the early sobbing of the morn“ [1]).

Keats' Auge verfolgt die Windungen zarter Ranken, empfindet den Reiz der Formen von Blume und Schmetterling:

„*Here are sweet peas, on tip-toe for a flight:*
And taper fingers catching at all things,
To bind them all about with tiny rings“ [2]).

„*Open afresh your round of starry folds,*
Ye ardent marigolds“ [3]).

„*A butterfly, with golden wings broad parted,*
Nestling a rose, convuls'd as though it smarted
With over pleasure —“ [4]).

Als charakteristische Eigenschaft der einzelnen Linie selbst findet sich in Keats' Dichtung immer wieder Rundung und gefällige Biegung, abgesehen natürlich von den abrupten Formen im 3. Buch des „Endymion“. Aus der Vorliebe für die weiche Linie erklärt sich die häufige Darstellung hängenden Gezweigs und hängender Blüten:

„*That the sweet buds which with a modest pride*
Pull droopingly, in slanting curve aside,
Their scantly leav'd, and finely tapering stems“ [5]).

„. . . *the o'erhanging sallows*“ [6]).

„*Where the dark-leav'd laburnum's drooping clusters . . .*
And intertwined the cassia's arms unite,
With its own drooping buds“ [7]).

„*A meek and forlorn flower, with naught of pride,*
Drooping its beauty o'er the watery clearness“ [8]).

„*'Tis morn, and the flowers with dew are yet drooping*“ [9]) [10]).

---

[1]) P. W. S. 3. I Stood Tip-toe V. 3 ff.
[2]) Ebda. S. 4. V. 57 ff.
[3]) Ebda. V. 47 f.
[4]) Ebda. S. 51. Sleep And Poetry V. 343 ff.
[5]) Ebda. S. 3. I Stood Tip-toe V. 3 ff.
[6]) Ebda. S. 4 V. 67.
[7]) Ebda. S. 25. Epistle To G. F. Mathew V. 41 ff.
[8]) Ebda. S. 7. I Stood Tip-toe V. 172 f.
[9]) Ebda. S. 15. To Some Ladies V. 13.
[10]) Siehe auch: The Fall of Hyperion. A Dream V. 25; Lamia I. V. 987; Calidore V. 10; Epistle To G. Keats V. 127; Endymion I. V. 610.

Die weiche Wellenlinie des Hügellandes tritt in horizontaler Richtung an einer Naturform zutage, die zu fast jedem von Keats geschilderten Landschaftsbild gehört. Es sind die gewundenen Pfade und Flußläufe. In doppelter Weise genießt Keats den Reiz dieser sanft geschwungenen Linie, indem er sich in zweifacher Weise dem Objekt gegenüberstellt. Einmal bringt er sich in der Phantasie in unmittelbarer Weise mit ihm in Berührung, sich als Wandelnden auf diesen Pfaden oder im Boot auf den Flüssen Dahingleitenden fühlend. Oder aber er rückt das Objekt in die Ferne und steht nur als Schauender zu ihm in Beziehung. Gern bringt er eine laubenartige Überschattung mit dem Element der gewundenen Linie in Verbindung:

„. . . *Paths there were many,*
Winding through palmy fern, and rushes fenny,
And ivy banks; all leading pleasantly“[1]).

„*For as the sunset peeps into a wood*
So saw he panting light, and towards it went
Through winding alleys“[2]).

„*But here there is no light,*
Save what from heaven is with the breezes blown
Through verdurous glooms and winding mossy ways“[3]).

Der gewundene, beiderseits verdeckte Weg läßt Länge und Ausmündung unerkennbar. Dem Weg als solchem, der Bewegung, ist das Hauptinteresse zugewandt, nicht dem Ziel. Auch ein wirkliches Raumgefühl gestatten diese Wege, ein weit intensiveres, als es etwa eine Straße in gerader Linie gewähren kann. Jeder Teil, von einer Biegung bis zur andern, bildet eine Raumeinheit, die ein Gefühl des Umschlossen-, des Umhegtseins von der Natur für den dort Wandernden mitbringt, und die dennoch nicht abgeschlossen ist, sondern allmählich in die nächste Raumeinheit hinübergleitet. Mit der Unübersehbarkeit des ganzen Weges ist die Möglichkeit wechselnder An- und Ausblicke gegeben. Denselben Reiz gewährt der gewundene Flußlauf:

„*I will delight thee all my winding course,*
From the green sea up to my hidden source“[4]).

---

[1]) P. W. S. 59. Endymion I. V. 79 ff.
[2]) Ebda. S. 94. Endymion II. V. 382 ff.
[3]) Ebda. S. 231. Ode To A Nightingale IV. V. 8 ff.
[4]) Ebda. S. 111. Endymion II. V. 988 f.

„. . . Where 'mid exuberant green,
I roam in pleasant darkness . . .“[1]).

„. . . And with spent force
Along the ground they took a winding course“[2])[3]).

Ganz aus der Ferne gesehen bleibt von dieser Naturform nur der Augenreiz ihrer geschwungenen Linie übrig, auffälliger im Bild beim Flußlauf durch lebhaften Glanz.

„To picture out the quaint, and curious bending
Of a fresh woodland alley, never ending“[4]).

Oder die gleiche weiche Wellenlinie an der Küste des Sees:

„. . . this sweet spot of earth. The bowery shore
Went off in gentle windings to the hoar
And light-blue mountains . . .“[5]).

„. . . in deep dell below,
See, through the trees, a little river go
All in its mid-day gold and glimmering“[6])[7]).

Die Form der Dinge will vorzugsweise visuell erfaßt sein, die Bewegung des Auges tastet ihren Umrißlinien nach. Wohl kann die Form auch durch den Tastsinn erfühlt werden, aber vor allem wirkt auf diesen doch der Oberflächenreiz eines Dinges, seine Glätte, Rauhigkeit, Weiche oder Härte, kurz seine Stofflichkeit. Keats apperzipiert neben Form und Farbe der Dinge auch stark ihren stofflichen Reiz.

Pflanzliche Glätte und Weichheit etwa in folgenden Versen:

„The vine of glossy sprout; the ivy mesh,
Shading its Ethiop berries; and woodbine,
Of velvet leaves and bugle-blooms divine“[8]).

Oder das Weiche stofflicher Gewebe:

„For on a silken couch of rosy pride,
. . . there lay a sleeping youth“.
„. . . And coverlids gold-tinted like the peach,
Fell sleek about him in a thousand folds“[9]).

---

[1]) P. W. S. 111. Endymion II. V. 992 f.
[2]) Ebda. S. 110. V. 925 f.
[3]) Siehe auch: Ebda. S. 69. Endymion I. V. 446 ff.; ebda. S. 171. Lamia I. V. 29.
[4]) Ebda. S. 3. I Stood Tip-Toe V. 19 f.
[5]) Ebda. S. 11. Calidore V. 26 ff.
[6]) Ebda. S. 159. Endymion IV. V. 679 ff.
[7]) Siehe auch: Ebda. S. 71. Endymion I. V. 540 ff.
[8]) Ebda. S. 95. Endymion II. V. 412 ff.
[9]) Ebda. S. 94 V. 392 f., 396 f.

„To summon all the downiest clouds together
For the sun's purple couch" [1]).

Das feine Gefühl Keats' für das Stoffliche zeigt sich ferner darin, daß er Eindrücke aus einem andern Sinnesgebiet mit einer vom Tastsinn empfundenen stofflichen Eigenschaft vergleicht, „Vorliebe für sensorische Synästhesien" hat [2]).

„. . . as sweet a softness as might be
Remember'd from its velvet summer song" [3]).

Keats liebt besonders das stofflich Weiche und schildert daher gern den weichen Moos- und Blumenteppich, auf dem der Fuß sanft dahinschreiten und der Körper wohl gebettet ruhen kann:

„. . . and quickly dress
My uncertain path with green that I may speed
Easily onward, thorough flowers and weed" [4]).

„Meantime, on shady levels, mossy fine,
Young companies nimbly began dancing" [5]).

„His silent sandals swept the mossy green" [6]).

„. . . So recline
Upon those living flowers" [7]).

„E'en now I'm pillow'd on a bed of flowers" [8]).

„. . . Ye cannot raise
My head cool-bedded in the flowery grass" [9]) [10]).

Die Freude Keats' an der Linienfülle sowie seine Bevorzugung des stofflich Weichen lassen schon eine Art der Grenzbehandlung des Dinglichen vermuten, die Schärfe und Klarheit der Umrißlinie nicht übermäßig in den Vordergrund stellt. Und in der Tat liebt es Keats sehr, die harte Grenzlinie einer Einzelform aufzulockern; besonders das weiche Moos, das sich

---

[1]) P. W. S. 66. Endymion I. V. 364 f.
[2]) E. v. Siebold, Synästhesien in der engl. Dicht. Studien Bd. 53, S. 255.
[3]) P. W. S. 149. Endymion IV. V. 296 f.
[4]) P. W. S. 58. Endymion I. V. 60 ff.
[5]) Ebda. S. 65 V. 312 f.
[6]) Ebda. S. 177. Lamia I. V. 239.
[7]) Ebda. S. 95. Endymion II. V. 440 f.
[8]) Ebda. S. 29. Epistle To G. Keats. V. 123.
[9]) Ebda. S. 348. Ode On Indolence VI. V. 1 f.
[10]) Siehe auch: ebda. S. 159. Endymion IV. V. 676 f.; Endymion II. V. 665; Endymion I. V. 225 f.; Endymion IV. V. 711; Lamia I. V. 179, 181; Endymion II. V. 710 f.

um die harten Formen von Stein und Baum schmiegt, bewirkt diese Verwischung aller Härten:

„. . . *For many days,*
Has he been wandering in uncertain ways:
Through wilderness, and woods of mossed oaks“ [1]).

„. . . *the quaint mossiness of aged roots*“ [2]).

„*'Twas there I got them, from the gaps and slits*
In a mossy stone“ [3]).

„. . . *my coolest waters flow*
Through mossy rocks“ [4]) [5]).

Die Uferlinie des Baches bedeckt ein Laubgespinst, und die gradlinigen Formen des Hauses (Tür, Fenster, Dachgesims) [1]) umrankt ein üppiger Pflanzenwuchs:

„*A little shallop, . . .*
Pointed its beak over the fringed bank“ [6]).

„. . . *or long grass which hems*
A little brook“ [7]).

„. . . *and listening still,*
Hour after hour to each lush-leav'd rill“ [8]).
„*All the green leaves that round the window clamber*“ [9]).
„*The open casement press'd a new-leav'd vine*“ [10]).
„. . . *the vines that round the thatch-eves (!) run*“ [11]).

Auch in einem Brief hebt Keats die Schönheit solcher ganz von Rankenwerk umsponnenen Hütten hervor: „*Bouchurch too, is a very delightful Place — as I can see by the Cottages, all romantic-covered witch creepers and honey-suckles, with roses and eglantines peeping in at the windows*“ [12]).

In Keats' Art die Dinge wahrzunehmen liegt noch ein an-

---

[1]) P. W. S. 84. Endymion II. V. 47 ff.
[2]) Ebda. S. 4. I Stood Tip-Toe V. 40.
[3]) Ebda. S. 80. Endymion I. V. 876 f.
[4]) Ebda. V. 991 f.
[5]) Siehe auch: Ebda. S. 81. V. 936 f.
[6]) Ebda. S. 68. V. 423 f.
[7]) Ebda. S. 12. Calidore V. 51 f.
[8]) Ebda. S. 84. Endymion II. V. 51 f.
[9]) Ebda. S. 14. Calidore V. 136.
[10]) Ebda. S. 348. Ode On Indolence V. V. 7.
[11]) Ebda. S. 245. To Autumn I. V. 4.
[12]) L. of J. K. Brief CXVI. 6. July 1819. To F. Keats.

deres Moment, das dazu beiträgt, die Schärfen und Härten aller Linien zu mildern: das Atmosphärische. Es ist stets in seinen Landschaften spürbar und wirkt verändernd auf den Anblick ein. Entweder durch eine leichte Verschleierung der fernen Linien und Farben oder durch dichtere Nebelhüllen, oder aber durch die Bewegung, durch den Windhauch, indem die weichen Formen zu „fluten" beginnen und ihre scharfbestimmte Grenzlinie auflösen.

„There was wide wand'ring for the greediest eye,
To peer about upon variety;
Far round the horizon's crystal air to skim,
And trace the dwindled edgings of its brim;
To picture out the quaint, and curious bending
Of a fresh woodland alley, never ending" [1]).

„. . . climb with me the steep, —
Nature's observatory—whence the dell,
Its flowery slopes, its river's crystal swell,
May seem a span" [2]).

„I saw grow up from the horizon's brink
A gallant vessel: soon she seem'd to sink
Away from me again, as though her course
Had been resum'd in spite of hindering force —
So vanish'd" [3]).

Der Fernblick gehört so gut wie die genaue Schilderung der nahen Dinge zu Keats' Landschaften, und so sind die Bezeichnungen der Ferne häufig und mannigfaltig; z. B.: *„afar"* [4]), *„far off"* [5]), *„far away"* [6]), *„far upward"* [7]), *„deep in . . . far sunken from"* [8]); *„dim-seen"* oder *„dimly seen"* [9]) charakterisieren den Eindruck des fernen Gegenstandes. Zumeist bleibt im Fernblick gar kein Linienelement erhalten, sondern nur ein atmosphärisch veränderter Farbeneindruck. Auf diese Beispiele wird in anderem Zusammenhang einzugehen sein. —

Wo Keats in seiner Dichtung einmal Hochgebirge erwähnt,

---

[1]) P. W. S. 3. I Stood Tip-toe V. 15 ff.
[2]) Ebda. S. 37. Sonnet: O Solitude, V. 3 ff.
[3]) Ebda. S. 129. Endymion III. V. 647 ff.
[4]) Ebda. S. 46. Sleep and Poetry V. 125.
[5]) Ebda. S. 445. The Fall Of Hyperion V. 87.
[6]) Ebda. S. 231. Ode To A Nightingale III. V. 1.
[7]) Ebda. S. 98. Endymion II. V. 517.
[8]) Ebda. S. 450. The Fall Of Hyperion V. 299 f.
[9]) Ebda. S. 43. Sleep and Poetry V. 22; ebda. S. 26. To My Brother George V. 12, 43.

da sieht er die Zacken und Schroffen durch Nebel und Wolkenhüllen verschleiert oder verborgen:

„And on that other ridge whose barren back
Stretches, with all its mist and cloudy rack,
South-westward to Cleone“ [1]).

Ebenso im Vergleich; dazu der Fernblick ins Tal:

„. . . from old Skiddaw's top, when fog conceals
His rugged forehead in a mantle pale,
With an eye-guess towards some pleasant vale
Descry a favourite hamlet faint and far“ [2]).

Wenn nun die ruhigen Formen im Wind zu flattern und zu fluten beginnen, wird die wirkliche dingliche Form der Ruhestellung Nebensache, und an ihrer Stelle tritt die Bewegung an sich in den Vordergrund. Und diese Bewegungsform ist wieder die Wellenlinie, die schon am Profil von Hügel und Tal und am gewundenen Pfad und Flußlauf in Erscheinung trat. Das Atmosphärische fügt also dem Anblick der Dinge ein Moment ein, das Keats liebt, das dem ruhenden Ding aber nicht zukommt. Das charakteristische Wort zur Bezeichnung dieses wellenförmigen Bewegungsmomentes ist *„wavy“*.

„Fatigued he sinks into some pleasant lair
Of wavy grass“ . . . [3]).

„To see high, golden corn wave in the light“ [4]).

„We see the waving of a mountain pine“ [5]).

„And let there glide by many a pearly car,
Pink robes, and wavy hair, and diamond jar“ [6]).

„. . . sooth their wavy hair“ [7]).

„Hast thou a steed with a mane richly flowing“ [8]) [9]).

Auch durch die Bewegung des Wassers wird die gleiche Linie erzeugt:

---

[1]) P. W. S. 176. Lamia I. V. 177 ff.
[2]) Ebda. S. 151. Endymion IV. 394 ff.
[3]) Ebda. S. 38. Sonnet X. To One Who Has Been . . . V. 6.
[4]) Ebda. S. 32. Epistle To Ch. C. Clarke V. 92.
[5]) Ebda. S. 6. I Stod Tip-Toe V. 128.
[6]) Ebda. S. 39. On Leaving Some Friends . . . V. 6 f.
[7]) Ebda. S. 47. Sleep and Poetry V. 180.
[8]) Ebda. S. 16. On Receiving A Curious Shell V. 9.
[9]) Siehe auch: Ebda. S. 26. To My Brother George V. 7; ebda. S. 14. Calidore V. 110, 113 f.; ebda. S. 46. Sleep and Poetry V. 114, 133; S. 47, V. 150.

„Staying their wavy bodies 'gainst the streams" [1]).
„His head upon a tuft of straggling weeds" [2]).

Es seien nun die für Keats' Formensinn und Liniengefühl gewonnenen charakteristischen Züge noch einmal kurz zusammengefaßt. Keats zieht großen, einfachen Formen eine gewisse Linien- und Formenfülle vor. Wo er aber große, erhabene Formen, etwa das Hochgebirge, schildert, übersetzt er sie in das ihm gemäße Formgefühl, rückt sie in die Ferne und mildert so das Überwältigende ihrer Formen in der Nähe. In die Linienfülle des pflanzlichen Lebens vermag er sich intensiv einzufühlen. Er nimmt in ihr vorwiegend das „Vitale" wahr, die treibenden, drängenden Lebenskräfte und das Pflanze, Tier und Mensch umfassende Gefühl des Lebendigseins.

Die Natur bedeutet für Keats weder Schleier vor einer Gottheit, noch Offenbarung eines transzendenten Göttlichen. Das letzte Prinzip ist ihr immanent. Natur ist ihm Erscheinungsform der Kraft. Damit steht Keats der Naturauffassung der englischen Romantik fern, um so näher aber einem Naturgefühl, das in Goethe seine reinste Erfüllung fand.

In Keats' Frühzeit seines Schaffens findet sich neben der beseelten Form noch eine mehr äußere, formale Wertschätzung des Linienelements, einmal in pittoresken Formen, ferner in ornamentalen Gebilden. Als Linienform liebt Keats besonders die Wellenlinie, die an Hügel und Tal, an Pfad und Fluß und an den im Winde flutenden weichen Formen in Erscheinung tritt.

Seine Landschaften haben Nähe und Ferne, nicht nur eins oder das andere. Die Nähe ist meist von lieblich-schönen Dingen erfüllt, blühenden Blumen, Schmetterlingen, Vögeln. Hier behält das Einzelne, Individuelle seine volle Geltung und wird bis in die kleinsten Einzelheiten seiner charakteristischen Erscheinung erfaßt.

Die Grenzen harter, geradliniger Formen erscheinen gemildert, zerfasert, vielfältig überschnitten durch weiche Stoffe und Rankenwerk. Damit beginnt das Individuelle über seine streng isolierende Umrißlinie hinauszuschwingen und sich in die Umwelt einzuflechten. In stärkerem Maße noch wird die Isolierung durch die Betonung des die Dinge verbindenden Elements, des Atmosphärischen, aufgehoben. Keats liebt beides, die Schönheit der Form des individuell Gestalteten, Nahen, sowie die Schönheit der verschwimmenden Linie des Horizonts. Einmal würdigt er das Einzelne als solches, ein andermal läßt er es aufgehen als Teil in der Gesamterscheinung der Landschaft, zu-

[1]) P. W. S. 5. I Stood Tip-Toe V. 73.
[2]) Ebda. S. 115. Endymion III. V. 109.

weilen als unbestimmten Ton nur im großen Zusammenklang zu einem überindividuellen Ganzen. —

b) Farbe. Keats' Empfänglichkeit der Sinne für jeden äußeren Reiz, sowie seine Hochwertung des Mannigfaltigen, Besondern, Lebendigen mußten ihn zur Schätzung der Farbigkeit der Erscheinung führen. Denn „alles Lebendige strebt zur Farbe, zum Besondern, zur Spezifikation, zum Effekt, zur Undurchsichtigkeit bis ins Unendlichfeine. Alles Abgelebte zieht sich nach dem Weißen, zur Abstraktion, zur Allgemeinheit, zur Verklärung, zur Durchsichtigkeit“ [1]). Und Keats' Dichtungen sind von einer starken Farbigkeit erfüllt, an deren Art sich das Schönheitsideal Keats' in besonderem Maße offenbart.

Auch im Reich der Farbe ist Keats' Vorliebe nicht auf die Gleichförmigkeit weiter einfarbiger Flächen gerichtet. Wie in bezug auf die Linie, so geht er auch in der Farbe der Mannigfaltigkeit nach. Sein Geist ist nicht so sehr auf das Große, Einfarbige gerichtet, als auf den Zusammenklang mehrerer Farben. Daher ist es nicht das gleichförmige Grün der weiten Ebene, nicht das endlose Blau des Himmels, das seiner Forderung restlos entspricht. Er bevorzugt vielmehr eine Belebung des einfarbigen Grundes durch eine zweite oder dritte Farbe, die oft in kleinen Punkten oder Flecken weit darüber ausgestreut erscheint. Dieser Art der Farbverteilung entsprechen die von bunten Blumen oder weidenden Tieren belebten Wiesengründe, *„the flowery mead“* [2]), *„the spring-flowered lea“* [3]), *„the cowslip'd lawns“* [4]). Zahlreich sind die Schilderungen dieser Naturform:

„. . . and the dew
Had taken fairy phantasies to strew
Daisies upon the sacred sward last eve“ [5]).

„Or a green hill o'erspread with chequer'd dress
Of flowers“ [6]).

„. . . Are not our wide plains
Speckled with countless fleeces“ [7]) [8]).

---

[1]) Goethes Werke, 35. Teil, 3. Bd., Entwurf einer Farbenlehre S. 242. Chem. farb. Abs. 586.

[2]) P. W. S. 110. Endymion II. V. 951.

[3]) Ebda. S. 176. Lamia I. V. 187.

[4]) Ebda. S. 171. Lamia I. V. 6.

[5]) Ebda. S. 59. Endymion I. V. 91 ff.

[6]) Ebda. S. 45. Sleep and Poetry V. 77 f.

[7]) Ebda. S. 62. Endymion I. V. 215 f.

[8]) Siehe auch: Ebda. S. 57. Endymion I. V. 15 f., V. 18 f.; ebda. S. 45. Sleep and Poetry V. 77 f., 49 f., 258 f.; ebda. S. 235. Ode To Psyche V. 13 ff.; ebda. S. 347. Ode On Indolence V. V. 3 f.; ebda. S. 91. Endymion II. V. 285 f.

Und das einförmige Blau des Himmels wird erst wahrhaft schön für Keats im Gegensatz zu den weißen, vielgestaltigen, sich immer-wandelnden Wolken:

„The clouds were pure and white as flocks new shorn,
And fresh from the clear brook; sweetly they slept
On the blue field of heaven“[1]).

„He cannot see the heavens, . . .
The cloudy rack slow journeying in the west,
Like herded elephants“[2]) [3]).

Dieser Art der Farbverteilung entspricht auch der Nachthimmel, in dessen dunklem Grund die Sterne leuchten und flimmern.

„Would he naught see but the dark, silent blue
With all its diamonds trembling through and
through?“[4])

„A vaulted dome like Heaven's far bespread
With starlight gems“[5]) [6]).

Der Shawl der geliebten Göttin nimmt für Endymion diese Farbigkeit an:

„. . . The wind out-blows
Her scarf into a fluttering pavillion;
'Tis blue, and over-spangled with a million
Of little eyes, as though thou wert to shed,
Over the darkest, lushest blue-bell bed
Handfuls of daisies“[7]).

Auch der Baumschatten mit den hellen Sonnenflecken hat solche Zweifarbigkeit in fleckiger Verteilung:

„. . . there too should be
The frequent chequer of a youngling tree“[8]).
„. . . blades of grass
Slowly across the chequer'd shadows pass“[9]).

Nicht immer ist die Zweifarbigkeit auf verschiedene Dinge verteilt, wie Gras und Blumen, Himmel und Wolken; auch der

---

[1]) P. W. S. 3. I Stood Tip-Toe V. 8 ff.
[2]) Ebda. S. 91. Endymion I. V. 285, 288 f.
[3]) Siehe auch: Ebda. S. 59. Endymion I. V. 84.
[4]) Ebda. S. 28. Epistle To George Keats V. 57 f.
[5]) Ebda. S. 101. Endymion II. V. 631 f.
[6]) Siehe auch: Ebda. S. 231. Ode To A Nightingale IV. V. 6 f.
[7]) Ebda. S. 73. Endymion I. 627 ff.
[8]) Ebda. S. 4. I Stood Tip-Toe V. 37 f.
[9]) Ebda. V. 67 f.

einzelne Gegenstand zeigt vielfach, bei einer Betrachtung aus der Nähe, diese Buntheit.

„. . . a fair wrought car,
Easily rolling so as scarce to mar
The freedom of three steeds of dapple brown“ [1]).
„pent up butterflies
Their freckled wings“ [2]).
„To hear the speckled thrushes“ [3]).
„. . . palaces of mottled ore“ [4]) [5]).

Dem liebevollen Erfassen zartester Liniengebilde und der genauen Betrachtungsweise des einzelnen Linienelements, ganz aus der Nähe, entspricht im Reich der Farbe Keats' feine Unterscheidung von Schattierungen innerhalb einer Farbe. So beachtet er alle Nuancen des Grün vom tiefen Dunkelgrün des Taxusbaums „dark yew trees“ [6]) bis zum zarten Hellgrün der jungen Sprossen:

„. . . the early budders are just new,
And run in mazes of the youngest hue
About old forests“ [7])

und dem Lichtgrün sonnendurchleuchteter Blätter *„light-hung leaves“* [8]) [9]).

Die Farbvorstellung Grün ist für Keats mit stark ausgeprägtem Gefühlston verbunden. Er bringt sie gern mit der Vorstellung von Freude und Genuß in Verbindung:

„. . . and quickly dress
My uncertain path with green, that I may speed
Easily onward, thorough flowers and weed“ [10]).

„Stay! though the greenest woods be thy domain“ [11]).

„O, for a draught of vintage! . . .
Tasting of Flora and the country green“ [12]) [13]).

---

[1]) P. W. S. 61. Endymion I. V. 165 ff.
[2]) Ebda. S. 63. Endymion I. V. 258 f.
[3]) Ebda. S. 70. V. 485.
[4]) Ebda. S. 100. Endymion II. V. 594.
[5]) Siehe auch: Ebda. V. 875 f.; V. 50 f.
[6]) Ebda. S. 159. Endymion IV. V. 673.
[7]) Ebda. S. 58. Endymion I. V. 41 ff.
[8]) Ebda. S. 60. V. 119.
[9]) Siehe auch: Ebda. S. 135. Endymion III. V. 862 f.; V. 191.
[10]) Ebda. S. 58. Endymion I. V. 60 ff.
[11]) Ebda. S. 178. Lamia I. V. 263.
[12]) Ebda. S. 230. Ode To A Nightingale II. V. 1, 3.
[13]) Siehe auch: Ebda. S. 230. Ode To A Nightingale I. V. 5 ff. Ebda. S. 102. Endymion II. V. 663 ff.

Die Farbe Grün ist für Keats fast immer an das Pflanzliche gebunden, und aus dieser Bindung hat sie ihren besonderen Gefühlston für ihn gewonnen. In das Vegetative vermag sich Keats in ausgeprägtem Maße einzufühlen. In engem Kontakt mit dem pulsenden Leben der Natur, umgeben vom üppigen Grün, wird er sich des Lebensstromes im eigenen Ich intensiv bewußt.

Diesem Lebensgefühl hingegeben, ohne quälende Gedanken, erfüllt ihn Freude und Wohlgefühl. Diese Harmonie des Innern, die Beruhigung gibt, ist für ihn schließlich ganz allgemein mit der Farbe verbunden, unter deren Einwirkung ihn, inmitten der Natur, zuerst dieses Glücksgefühl ergriff. *„I think of green fields . . . It is because they are connected with the most thoughtless and happiest moments of our lives“*[1]).

„And smiles at the far clearness all around,
Until his heart is well nigh over wound,
And turns for calmness to the pleasant green
Of easy slopes“[2])[3]).

„The green world“[4]), *„the green earth“*[5]) ist für Keats immer ein Bild, dem Harmonie und Frieden innewohnt. Goethe führt diesen besonderen Gefühlston des Grün, das Beruhigende, in sich Befriedete, auf die Mittelstellung dieser Farbe in einer Farbreihe zurück: „Unser Auge findet in derselben (Farbe Grün) eine reale Befriedigung. Wenn beide Mutterfarben sich in der Mischung genau das Gleichgewicht halten, dergestalt, daß keine vor der anderen bemerklich ist, so ruht das Auge und das Gemüt auf diesem Gemischten wie auf einem Einfachen. Man will nicht weiter und man kann nicht weiter“[6]).

Wie im Grün so differenziert Keats auch im Blau die verschiedensten Schattierungen, als *„dark blue“*[7]), *„azure“*[8]), *„light blue“*[9]). Wenn in der Farbbezeichnung selbst die besondere Nuance, in der die Farbe erscheint, nicht eingeschlossen ist, weiß Keats diese Schattierung durch Umschreibung so zu

---

[1]) L. of J. K. — L. CLXI. 16. Febr. 1820. To J. Rice.
[2]) P. W. S. 11. Calidore V. 7 ff.
[3]) Siehe auch: Ebda. S. 140. Endymion III. V. 1028 ff.; S. 85. Endymion II. V. 70 f.
[4]) Ebda. S. 57. Endymion I. V. 16.
[5]) Ebda. S. 91. Endymion II. V. 313.
[6]) Goethe, Entwurf einer Farbenlehre. Sinnl., Sittliche Wirkung der Farbe S. 297, Abs. 802.
[7]) P. W. S. 150. Endymion IV. V. 344.
[8]) Ebda. S. 123. Endymion III. V. 409.
[9]) Ebda. S. 12. Calidore V. 28. S. 146. Endymion IV. V. 193.

verdeutlichen, daß ihre Art in der Vorstellung völlig klar wird, etwa die Frische tiefblauen Himmels in folgenden Versen:

„. . . who could tell
The freshness of the space of heaven above . . .
A little cloud would move across the blue“ [1]).

Oder den fernen Schimmer blaugrauen Meeres:

„. . . and, far away, the blue
Of ocean fades upon him“ [2]).

Oder den atmosphärisch bedingten bläulichen Schein ferner Berge und Hügel:

„. . . over the light blue hills
There came . . .“ [3]).

Einen unheimlichen Lichtschimmer drückt er durch die Verbindung *„gaunt blue“* [4]) aus. Oft auch gibt er die Farbschattierung durch die Bezeichnung ihrer stofflichen Bindung an Edelsteine: *„opal“* [5]), *„sapphire“* [6]). Seiner Freude am Blau in seiner Gebundenheit an die Dinge der Natur gibt er in dem Sonett Ausdruck: *„Blue! 'Tis the life of heaven“* [7]). —

Die Farbskala des Rot in Keats' Dichtung ist besonders reich und am besten geeignet, Keats' feines Unterscheidungsvermögen der Farbabstufungen innerhalb einer Farbe darzutun. Die folgenden Beispiele verdeutlichen dies:

„There blossom'd suddenly a magic bed
Of sacred ditamy, and poppies red“ [8]).

„. . . the rills
Into the wide stream came of purple hue“ [9]).

„And crimson mouthed shells“ [10]).
„. . . let faint-lipp'd shells,
. . . vermilion turn“ [11]) [12]).

---

[1]) P. W. S. 59. Endymion I. V. 84 f., 88.
[2]) Ebda. S. 85. Endymion II. V. 75 f.
[3]) Ebda. S. 146. Endymion IV. V. 193 f.
[4]) Ebda. S. 125. Endymion III. V. 492 ff.
[5]) Ebda. S. 135. Endymion III. V. 841.
[6]) Ebda. S. 89. Endymion II. V. 238.
[7]) Ebda. S. 306.
[8]) Ebda. S. 72. Endymion I. V. 554 f.
[9]) Ebda. S. 146. Endymion IV. V. 194 f.
[10]) Ebda. S. 108. Endymion II. V. 880.
[11]) Ebda. S. 275. Hyperion III. V. 19 f.
[12]) Siehe auch: Ebda. S. 255. Hyperion I. V. 176, 179; ebda. S. 159. Endymion IV. V. 673 f.; ebda. S. 222. The Eve Of St. Agnes XXV. V. 4; ebda. S. 21. Imitation Of Spenser V. 13 f.

Wo Keats in verschiedenen Fällen die gleiche Farbbezeichnung gebraucht, etwa *„rose"*, ist doch die Eigentümlichkeit des Farbtons durch die Erwähnung des Stoffes, an den sie gebunden ist, charakterisiert. Das mögen die folgenden Beispiele zeigen:

„His litter of smooth semilucant mist,
Diversely ting'd with rose and amethyst" [1]).

„For on a silken couch of rosy pride . . ." [2]).

Das Bild dieses wattigen, verschleierten Rosa des Nebels erweckt einen anderen Farbeindruck als das glänzende Rosa des seidigen Kissens. Unter den verschiedenen Schattierungen des Rot schätzt Keats besonders das zarte *„rose"*, während *„scarlet"* für ihn von einem negativen Gefühlston begleitet erscheint:

„. . . the vermeil rose had blown
In frightful scarlet" [3]).

„. . convuls'd with scarlet pain" [4]).

„On one side is a field of drooping oats,
Through which the poppies show their scarlet coats;
So pert and useless, that they bring to mind
The scarlet coats that pester human-kind" [5]).

In der feinen Unterscheidung der Farbschattierungen tritt Keats' Zug zum Mannigfaltigen, zur *„variety"*, zum Besondern und Individuellen in Erscheinung. In seinem Werk macht sich ferner der künstlerische Grundsatz geltend, die Erscheinung durch Auswahl und Zusammenstellung einzelner Elemente zu erhöhen. Das heißt in seinem Sinne, das in der Erscheinung angelegte Prinzip der Schönheit zu erfassen, herauszuschälen und so in seiner Reinheit darzustellen.

Es ist daher eine der wesentlichsten Aufgaben des Künstlers, durch immer neues Vertiefen in das Objekt zu seinem Kern und Wesenhaften, eben seiner Schönheit, vorzudringen. Es sei hier an Keats' Wort erinnert, das diesem künstlerischen Ringen um das Schöne Ausdruck gibt. *„The innumerable compositions and decompositions which take place between the intellect and its thousand materials before it arrives at that trembling delicate and snail-horn perception of beauty"* [6]).

Die Möglichkeiten der Steigerung der Erscheinung sind mannigfach, und Keats benutzt alle, die ihm gemäß sind. In der

---

[1]) P. W. S. 151. Endymion IV. V. 385 f.
[2]) Ebda. S. 94. Endymion II. V. 392.
[3]) Ebda. S. 75. Endymion I. V. 696.
[4]) Ebda. S. 175. Lamia I. V. 154.
[5]) Ebda. S. 29. Epistle To G. Keats V. 127 ff.
[6]) C. W. IV. L. L. 10. Apr. 1818. To Haydon.

Erscheinung der Farbe ist durch den Zusammenklang zweier Farben, die sich gegenseitig erhöhen, ein Moment der Intensivierung gegeben, das Keats ständig in Anwendung bringt. Gern stellt er die Farben Grün, Rot, Blau mit Weiß zusammen oder auch Komplementärfarben wie Grün und Rot:

„His aged head, crowned with beechen wreath,
Seem'd like a poll of ivy in the teeth
Of winter hoar" [1]).
„. . . the look
Of his white palace in wild forest nook" [2]) [3]).
„Crown'd with green leaves, and faces all on flame" [4]);
„Ocean's blue mantle streak'd with purple, and green" [5]).
„. . . the white dove,
. . . seams from purple clouds to wing its flight" [6]) [7]).
„The clouds were pure and white as flocks new shorn,
On the blue fields of heaven" [8]).
„Through clouds of fleecy white, laughs the coerulean sky" [9]).

Keats' ausgeprägtes Gefühl für die Stofflichkeit der Dinge wurde schon betont. Seine Bevorzugung glatter, glänzender Oberfläche bewirkt eine Steigerung der Leuchtkraft der Farben, die an diese Stoffe gebunden sind. Beleuchtung und Reflex erhöhen die Wirkung der glatten Stofflichkeit. Alle Farben, selbst das dunkle Schwarz, erhalten einen hellen Schein.

„And silken traces lighten'd in descent" [10]).
„. . . here is cream,
Deepening to richness from a snowy gleam" [11]).
„Sir Gondibert has doff'd his shining steel" [12]).
„Out-sparkling sudden like an upturn'd gem" [13]).

---

[1]) P. W. S. 61. Endymion I. V. 159 ff.
[2]) Ebda. S. 109. Endymion II. V. 889 f.
[3]) Siehe auch: Ebda. S. 81. Endymion I. V. 937 f.; S. 93. Endymion II. V. 348 ff.; S. 117. Endymion III. V. 191 ff.
[4]) Ebda. S. 146. Endymion IV. V. 201.
[5]) Ebda. S. 29. Epistle To G. Keats V. 132.
[6]) Ebda. S. 12. Calidore V. 43, 45.
[7]) Siehe auch: Ebda. S. 147. Endymion IV. V. 212 f.; ebda. S. 58. Endymion I. V. 50; ebda. S. 28. Epistle To G. Keats V. 88; ebda. S. 4. I Stood Tip-Toe V. 58.
[8]) Ebda. S. 3. I Stood Tip-Toe V. 8 f.
[9]) Ebda. S. 22. Imitation Of Spenser V. 27.
[10]) Ebda. S. 98. Endymion II. V. 524.
[11]) Ebda. V. 446 f.
[12]) Ebda. S. 14. Calidore V. 138.
[13]) Ebda. S. 133. Endymion III. V. 777.

„Do not those curls of glossy jet surpass . . .“ [1]).
„. . . two steeds jet-black“ [2]).
„Black polish'd porticos of awful shade“ [3]) [4]).

Aus Keats' Bedürfnis nach Erhöhung der Wirklichkeit in der Richtung auf Glanz und Kostbarkeit erklärt sich auch seine Vorliebe für Gold und Silber als Farbbezeichnungen. In den märchenhaft prächtigen Bildern, die Endymion auf seiner Wanderung schaut, entfaltet sich diese Neigung Keats' aufs intensivste. Ferner begegnen diese seine Lieblingsfarben im „Hyperion“ — indem sich die ganze Farbigkeit fast ausschließlich auf Gold und Silber konzentriert — und in *„The Eve Of St. Agnes“* so häufig, daß von einer Beispielangabe dieser allgemeinen Verwendung der beiden Farbadjektiva hier abgesehen werden kann.

In Keats' Landschaftsschilderung ist das schlichtere Weiß und Gelb der Dinge zu Gold und Silber gesteigert — vielfach unter dem Einfluß der Beleuchtung: Eine gelbe Blume, ein gelber Schmetterling wirken durch die Leuchtkraft ihrer Farben für Keats' Auge wie Gold; an einer glänzenden Frucht fällt ihm vor allem ihr silberner Schimmer auf, und die Flußläufe scheinen goldene oder silberne Bänder zu sein.

„. . . where prickly furze
Buds lavish gold“ [5]).
„. . . there is softly pight
A golden butterfly“ [6]).
„. . . silvery oak apples“ [7]).
„See, through the trees, a little river go
All in its mid-day gold and glimmering“ [8]).
„This river does not see the naked sky
Till is begins to progress silverly“ [9]).

Diese Kostbarkeit und Festlichkeit des erhöhten Gelb und Weiß zu Gold und Silber verbindet Keats gern mit anderen Farben. Und zwar bevorzugt er dazu die Farben Grün, Blau, Rot, so daß

---

[1]) P. W. S. 142. Endymion IV. V. 60.
[2]) Ebda. S. 150. Endymion IV. V. 343.
[3]) Ebda. S. 100. Endymion II. V. 596.
[4]) Siehe auch: Ebda. S. 95. Endymion II. V. 441 f.; S. 100 V. 583 f.; S. 61. Endymion I. V. 153 f.; S. 14. Calidore V. 133.
[5]) Ebda. S. 62. Endymion I. V. 202 f.
[6]) Ebda. S. 84. Endymion I. V. 60 f.
[7]) Ebda. S. 64. Endymion I. V. 276.
[8]) Ebda. S. 159. Endymion IV. V. 680 f.
[9]) Ebda. S. 71. Endymion I. V. 540 f.

sich sechs charakteristische Farbkompositionen finden, Gold-Grün, Gold-Blau, Gold-Rot, Silber-Grün, Silber-Blau, Silber-Rot:

„A gold-green zenith 'bove the Sea-God's head“ [1]).
„She was a gordian shape . . .
. . . golden, green . . . [2]) [3]).
„. . . in display
Full golden; in her eyes a brighter day
Dawn'd blue and full of love“ [4]).
„. . . a curtaining
. . . from a golden string,
Floated into the room, and let appear
Unveil'd the summer heaven, blue and clear“ [5]).
„A cloth of woven crimson, gold, and jet“ [6]).
„Blush'd into roses 'mid his golden hair“ [7]) [8]).
„It seem'd an emerald in the silver sheen“ [9]).
„. . . therefore all the billows green
Toss'd up the silver spume against the clouds“ [10]) [11]).
„When, from thy diadem, a silver gleam
Slants over blue dominion“ [12]).
„. . . and far upward could be seen
Blue heaven, and a silver car, air-borne“ [13]) [14]).
„Thy beauty's shield, heart-shap'd and vermeil dyed?
Ah, silver shrine, . . . [15]).
„. . . where the faded moon
Made a dim silver twilight, soft he set
A table, and, half anguish'd, threw thereon
A cloth of woven crimson, . . . [16]) [17]).

---

[1]) P. W. S. 136. Endymion III. V. 878.
[2]) Ebda. S. 172. Lamia I. V. 47 f.
[3]) Siehe auch: Ebda. S. 156. Endymion IV. V. 575; ebda. S. 152. Endymion IV. V. 422 f.; ebda. S. 190. Lamia II. V. 215, 217; ebda. S. 16. To Some Ladies V. 23 f.; ebda. S. 62. Endymion I. V. 201 f.
[4]) Ebda. S. 168. Endymion IV. V. 984 ff.
[5]) Ebda. S. 182. Lamia II. V. 18 ff.
[6]) Ebda. S. 224. The Eve Of St. Agnes XXIX. V. 4.
[7]) Ebda. S. 171. Lamia I. V. 25.
[8]) Siehe auch: Ebda. S. 84. Endymion II. V. 55 ff.
[9]) Ebda. S. 22. Imitation Of Spenser V. 25.
[10]) Ebda. S. 129. Endymion III. V. 654 f.
[11]) Siehe auch: Ebda. S. 114. Endymion III. V. 72 f.; ebda. S. 181. Lamia I. V. 380; ebda. S. 317. Epistle To J. H. Reynolds V. 87 f.
[12]) Ebda. S. 138. Endymion III. V. 954.
[13]) Ebda. S. 98. Endymion II. V. 517 f.
[14]) Siehe auch: Ebda. S. 29. Epistle To J. Keats V. 132, 134; ebda. S. 41. To Kosciusko V. 8; ebda. S. 6. I Stood Tip-Toe V. 113 f.; ebda. S. 46. Sleep And Poetry V. 125 f.; ebda. S. 235. Ode To Psyche V. 13 f.
[15]) Ebda. S. 227. The Eve Of St. Agnes XXXVIII. V. 3 f.
[16]) Ebda. S. 223. The Eve Of St. Agnes XXIX. V. 1 ff.
[17]) Siehe auch: Ebda. XXV. V. 4 f.

Keats findet seine Lieblingsfarben Gold und Silber, ursprünglich Materialbezeichnungen kostbarer Stoffe, in der Landschaft zunächst nicht als Lokalfarben bestimmter Dinge, sondern im Glanze des Lichts. Das Licht intensiviert ihm die Farben Gelb und Weiß zu Gold und Silber und trägt in seinem Glanze selber diesen Farbschein. Im Sonnenlicht glänzt Gold und im Mondlicht Silberflimmer. Aus der verschiedenen Wirkung der beiden Arten des Lichtes auf ihn erklärt sich der besondere Gefühlston, den die Farben Gold und Silber in ihm erwecken.

Das Mondlicht beeinflußt ihn stark; hat er doch in seiner Dichtung einen eigenen Mondmythos herausgebildet[1]). Welche geheimnisvolle Macht er im Mondlicht verspürt, lassen seine Verse in „Endymion" fühlen:

„O Moon! the oldest shades 'mong oldest trees
Feel palpitations when thou lookest in:
O Moon! . . .[2]).

„What is there in thee, Moon! that thou shouldst move
My heart so potently? . . .
Thou seem'dst my sister: . . .[3]).

„ O Maker of sweet poets, dear delight
Of this fair world, and all its gentle livers";
Spangler of clouds, halo of crystal rivers,
Mingler with leaves, and dew and tumbling streams,
Closer of lovely eyes to lovely dreams,
Lover of loneliness, and wandering,
Of upcast eye, and tender pondering"[4]).

Das Mondlicht entzückt und erregt Keats, es ist kühl und geheimnisvoll, in alle Dinge eindringend und alles zu sich hinaufziehend. Es fesselt den Blick und erweckt Sehnsucht in den Herzen der Menschen. Die Dinge beseelend überträgt Keats sein eigenes Sehnsuchtsgefühl auf die Natur:

„Innumerable mountains rise, and rise,
Ambitious for the hallowing of thine eyes"[5]).

Dieses Moment der Unruhe, der Erregung, das leise Vibrieren der Nerven ist auch allgemein für Keats mit dem Farbeindruck Silber verbunden. Darum kann er von *„silvery enchant-*

---

[1]) A. v. Bentheim, Symbol und Mythus bei Keats. Diss. Marburg 1922. S. 106.
[2]) P. W. S. 114. Endymion III. V. 52—58.
[3]) Ebda. S. 116. Endymion III. V. 142—171.
[4]) Ebda. S. 6. I Stood Tip-Toe V. 116 ff.
[5]) Ebda. S. 114. Endymion III. V. 59 f.

ment“[1]) sprechen, darum bezeichnet er den metallischen, schwirrenden Ton eines Instruments als *„silver thrills“*[2]).

Das goldene Sonnenlicht dagegen beeinflußt Keats in anderer Weise: Es beglückt und beruhigt ihn. Wo es erscheint, ist sein Dasein so kraftvoll und ganz Erfüllung, daß ein Sehnsuchtsgefühl nicht aufkommen kann unter seiner Einwirkung. Während ihn das Mondlicht in seinen vollen Schein hineinlockt und das Auge zu sich hinauflenkt, genießt er das Sonnenlicht am liebsten, wenn seine Wirkung halb gebrochen ist und seine Strahlen durch ein schützendes Laubdach gemildert sind. —

Von freudigem und doch beruhigtem Gefühl ist auch die Farbe Gold in folgender Verbindung begleitet: „. . . *a shine of hope came gold around me*“[3]). Für akustische Sinneseindrücke verwendet er „golden“ gern zur Charakterisierung voller, weicher Klänge: *„golden song“*[4]), *„Music's golden tongue“*[5]).

Es kann zunächst befremdlich erscheinen, daß gerade die Gold am nächsten stehende Farbe Gelb in einer gewissen Schattierung einen unangenehmen Eindruck auf Keats macht, läßt er doch die ganze Farbenschönheit der Schlange in „Lamia“ in einem gelben Farbton verlöschen bis *„Nothing but pain and ugliness were left“*[6]).

„A deep volcanian yellow took the place
Of all her milder-mooned body's grace“[7]).

Und noch stärker tritt diese negative Wertung des *„yellow“* in der Verbindung *„deadly yellow spleen“*[8]) hervor. Dies Umschlagen des frohen Gefühls, das der goldene Farbton auslöst, in die unangenehme Empfindung bei einer gewissen Schattierung des Gelb ist keine rein subjektive Erscheinung bei Keats, sondern von allgemeiner Bedeutung. Goethe äußert sich folgendermaßen darüber:

„Sie [die Farbe Gelb] führt in ihrer höchsten Reinheit immer die Natur des Hellen mit sich und besitzt eine heitere, muntere, sanft reizende Eigenschaft“[9]). — „Das Gold in seinem ganz ungemischten Zustand gibt uns, besonders wenn der Glanz hinzukommt, einen neuen und hohen Begriff von dieser Farbe, so

---

[1]) P. W. S. 69. Endymion I. V. 461.
[2]) Ebda. S. 146. Endymion IV. V. 197.
[3]) Ebda. S. 130. Endymion III. V. 685 f.
[4]) Ebda. S. 138. Endymion III. V. 957.
[5]) Ebda. S. 212. The Eve Of St. Agnes III. V. 2.
[6]) Ebda. S. 175. Lamia I. V. 164.
[7]) Ebda. Lamia I. V. 155 f.
[8]) Ebda. S. 80. Endymion I. V. 917.
[9]) Goethe, Entwurf einer Farbenlehre. Sinnl.-sittl. Wirkg. d. Farb. S. 291, Abs. 766.

wie ein starkes Gelb, wenn es auf glänzender Seide, z. B. auf Atlas erscheint, eine prächtige und edle Wirkung tut“ [1]).

„Wenn nun diese Farbe in ihrer Reinheit und hellem Zustande angenehm und erfreulich, in ihrer ganzen Kraft aber etwas Heiteres und Edles hat, so ist sie dagegen äußerst empfindlich und macht eine sehr unangenehme Wirkung, wenn sie beschmutzt oder einigermaßen ins Minus gezogen wird“ [2]).

„Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Mißbehagens umgekehrt“ [3]).

Keats kennt einerseits die Unterscheidung der feinsten Schattierungen innerhalb einer Farbe und erhöht durch die Zusammenstellung zweier oder dreier Farben die Wirkung einer jeden, und doch liebt er auch den Reiz eines bunten „Farbenspiels“, verstärkt durch die Beleuchtung oder eine Bewegung innerhalb dieser Erscheinung. Dieses bunte Ineinanderfließen und Hinüberspielen von einer Farbe in die andere ist die Parallele zu dem Verfluten und Durcheinanderranken der Linien.

Wie dort jede Form, so bewahrt auch hier zunächst jede Farbe ihre Eigenart. Und doch entsteht aus der Gesamtheit der vielen Farben ein neues Ganzes, das auch seine neue und besondere Wirkung auf das Auge ausübt. Der Farbe ist die Bewegung hinzugegeben, und aus beiden entsteht das Besondere, das mit dem Worte „Farbenspiel“ gemeint ist:

„The was a gordian shape of dazzling hue,
Vermilion-spotted, golden, green and blue;
Striped like a zebra, freckled like a pard,
Eyed like a peacock, and all crimson barr'd;
And full of silver moons, that, as she breathed,
Dissolv'd, or brighter shone, or interwreathed
Their lusters with the gloomier tapestries —
So rainbow-sided, . . .
Upon her crest she wore a wannish fire
Sprinkled with stars, like Ariadne's tiar“ [4]).

„The colours all inflam'd throughout her train,
She writh'd about, convuls'd with scarlet pain:
A deep volcanian yellow took the place

---

[1]) Goethe a. a. O. S. 291, Abs. 767.
[2]) Derselbe, a. a. O. S. 291, 292, Abs. 770.
[3]) Derselbe, S. 292, Abs. 771.
[4]) P. W. S. 172. Lamia I. V. 47 ff., 57 f.

Of all her milder-mooned body's grace;
And, as the lava ravishes the mead,
Spoilt all her silver mail, and golden brede;
Made gloom of all her frecklings, streaks and bars,
Eclips'd her crescents, and lick'd up her stars:
So that, in moments few, she was undrest
Of all her sapphires, greens, and amethyst,
And rubious-argent" [1] [2].

Keats' Sehweise und Darstellungsart weist alle Stufen einer Richtung auf, die mit der Auflösung der Farbe im Licht endet. Diese Stufenfolge beginnt mit der Abkehrung von der großen, ruhigen, einfarbigen Fläche und der Zuneigung zu Mehrfarbigkeit in fleckiger Verteilung. Der Ansatz zu dem Reiz flimmernder Farbigkeit ist hiermit gegeben.

Eine Ausprägung findet dies Prinzip in den Schilderungen bunten Farbenspiels, in dem Beleuchtung und Bewegung bereits stark mitwirken. Vollendung bedeutet in dieser Richtung aber erst die Auflösung der Farben im strahlenden Glanz intensiven Lichtes. In diesem letzten Stadium gibt die Einzelfarbe einen großen Teil ihrer ausgeprägten Individualität auf zugunsten des alle Farbigkeit umfassenden Elements, des Lichts. Die Dinge verlieren ihre scharfen Grenzen, sie erscheinen in leichter zitternder Bewegung. Das Eigenleben des Lichts kommt zur Herrschaft:

„There shot a golden splendour far and wide,
Spangling those million poutings of the brine
With quivering ore" [3].
„Oh! how I love, on a fair summer's eve,
When streams of light pour down the golden west" [4].
„For 'twas the morn: Apollo's upward fire
Made every eastern cloud a silvery pyre
Of brightness" [5] [6].

In den Strömen von Licht und Glanz und aufblitzenden Reflexen kann das Auge weder scharfumrissene Form, noch bestimmte Farbe erfassen; es schließt sich halb, ist geblendet und vermag nur noch ein Lichterspiel, das über die Dinge hingleitet,

---

[1]) P. W. S. 175. Lamia I. V 153.
[2]) Siehe auch: Ebda. S. 85. Endymion II. V. 109 ff.; ebda. S. 221. The Eve Of St. Agnes XXIV. V. 1, 4—9; XXII. V. 1.
[3]) Ebda. S. 66. Endymion I. V. 350ff.
[4]) Ebda. S. 291. Sonnet: Oh, how I love . . . V. 1 f.
[5]) Ebda. S. 59. Endymion I. V. 95 ff.
[6]) Siehe auch: Ebda. S. 90. Endymion II. V. 259 ff., S. 94 V. 382 f.; ebda. S. 156. Endymion IV. V. 567 ff.; ebda. S. 73. Endymion I. V. 591 ff.; ebda. S. 114. Endymion III. V. 82 ff.

wahrzunehmen. Jeglicher plastische Wert ist aus dieser Art zu sehen und darzustellen verbannt und durch eine rein malerische Sehweise abgelöst:

„As large, as bright, as colour'd as the bow
Of Iris, when unfading it doth show
Beyond a silvery shower, was the arch
Through which this Paphian army took its march,
Into the outer courts of Neptune's state:
Whence could be seen, direct, a golden gate,
To which the leaders sped; but not half raught
Ere it burst open swift as fairy thought,
And made those dazzled thousands veil their eyes
Like callow eagles at the first sunrise" [1] [2].

Das Bild eines sich drehenden Rades, das Keats mehrfach in seiner Dichtung zeichnet, ist eine Erscheinung, die alle wesentlichen Merkmale dieser ganz malerischen Auffassung der Dinge in sich vereint. Form und Farbe gehen unter in Bewegung und Glanz. So wirkt es fast wie ein Symbol der extrem-malerischen Seh- und Darstellungsweise:

„How beautiful thou art! . . .
How tremulous-dazzlingly the wheels sweep
Around their axle! . . ." [3].
„While through the thronged streets your bridal car
Wheels round its dazzling spokes" [4] [5].

Eine Steigerung der Erscheinung im Sinne des Malerischen bedeutet nun fraglos auch jegliche Spiegelung im Wasser. Eine Bewegung der Wasseroberfläche ist — wenn auch noch so leicht — durchweg vorhanden. Und es ist etwas Bemerkliches, — „a happy chance" — wenn das Spiegelbild einmal ganz klar im ruhigen Wasser erscheint, wie Keats dies in folgenden Versen schildert:

„I sat contemplating the figures wild
Of o'er-head clouds melting the mirror through.
Upon a day, while thus I watch'd, by flew
A cloudy Cupid, with his bow and quiver;
So plainly character'd, no breeze would shiver
The happy chance" [6].

---

[1]) P. W. S. 135. Endymion III. V. 850 ff.
[2]) Siehe auch: Ebda. V. 873—886.
[3]) Ebda. S. 88. Endymion II. V. 188 ff.
[4]) Ebda. S. 184. Lamia II. V. 63 f.
[5]) Siehe auch: Ebda. S. 98. Endymion II. V. 517 ff.; ebda. S. 46. Sleep And Poetry V. 130 ff.
[6]) Ebda. S. 80. Endymion I. V. 886.

Wo aber auch nur leichte Bewegung ist, da werden die Grenzlinien der reflektierten Dinge durch den Wasserspiegel verschoben und verzerrt, und dem Auge ist nur ein unscharfes Bild geboten. Ein weiteres, die Erscheinung abwandelndes Moment liegt in der Vermischung der in den Wellen und Kräuseln aufblitzenden Lichter mit dem an sich glanzlosen Gegenstand. Auch bei ganz ruhiger Spiegelfläche fehlt dem Spiegelbild — gegenüber dem unmittelbaren Anblick — nicht die Erhöhung durch den stärkeren Glanz. Aus diesen Veränderungen, die die Dinge durch die Spiegelung erfahren, und die von Keats positiv gewertet werden, erklärt sich — wenigstens zum Teil — seine Vorliebe für das Spiegelbild:

„Be still a symbol of immensity;
A firmament reflected in a sea" [1]);
„And in the midst of all, a clearer pool
Than e'er reflected in its pleasant cool,
The blue sky here, and there . . .[2]).
„Where the dark-leav'd laburnum's drooping clusters
Reflect athwart the stream their yellow lustres . . .[3]) [4]).

Keats' Farbengebung trägt in ihrem einen Teil, der bisher besprochen wurde, vorwiegend heiteren und hellen Charakter. Diesen bewirken die häufigen Farbzusammenstellungen mit Weiß und Gelb, oder Gold und Silber, eine besondere Neigung zu zarten Farbtönen, wie *„rosy"*, und Glanz, Pracht und blendendes Licht. Ist es doch auch Keats' Bestreben, gemäß seiner allgemeinen Auffassung von der Aufgabe der Kunst *„that it should be a friend to sooth (!) the cares, and lift the thoughts of man* [5]) die Schönheit der Erscheinung, ihre helle, farbige, freudige Seite darzustellen:

„O that our dreamings all, of sleep or wake,
Would all their colours from the sunset take:
From something of material sublime,
Rather than shadow our own soul's day-time
In the dark void of night" [6]).

Und zuweilen bleibt er im Bildhaften seiner Dichtung ganz

---

[1]) P. W. S. 64. Endymion I. V. 299 f.
[2]) Ebda. S. 7. I Stood Tip-Toe V. 167 ff.
[3]) Ebda. S. 25. Epistle To G. F. Mathew V. 41 f.
[4]) Siehe auch: Ebda. S. 32. Epistle To Ch. C. Clarke V. 84 f.; ebda. S. 68. Endymion I. V. 421 f.; ebda. S. 136. Endymion III. V. 885 f.; ebda. S. 181. Lamia I. V. 380 ff.; ebda. S. 457. The Fall of Hyperion II. V. 50 ff.
[5]) Ebda. S. 49. Sleep and Poetry V. 246 f.
[6]) Ebda. S. 317. Epistle To J. H. Reynolds V. 67 ff.

in den zartesten, hellsten Farbtönen, in *„luxuries bright, milky, soft and rosy“* [1]), wie in dem Sonett:

„Give me a golden pen, and let me lean
On heap'd up flowers, in regions clear, and far;
Bring me a tablet whiter than a star,
Or hand of hymning angel, when 'tis seen
The silver strings of heavenly harp atween:
And let there glide by many a pearly car,
Pink robes, and wavy hair, and diamond jar“ [2]).

Oder ähnlich auch in den Versen des Endymion, wo durch die Farben aus Sand und Kieseln zarte Kostbarkeiten werden und das Licht weich und gedämpft durch das Wasser den Meeresboden trifft:

„On gold sand impearl'd
With lilly shells, and pebbles milky white,
Poor Cynthia greeted him, and sooth'd her light
Against his pallid face . . .
— — — — — — —
And so he kept, until the rosy veils
Mantling the east, by Aurora's peering hand
Were lifted from the water's breast, and fann'd
Into sweet air; and sober'd morning came
Meekly through billows“ [3]) [4]).

Und doch entbehrt Keats' Dichtung nicht der düsteren Farben, der Farben leid- und schwermuterfüllter Stimmung: *dusk, sombre, dark, pale.*

„Forth from a rugged arch, in the dusk below,
Came mother Cybele! alone — alone —
In sombre chariot; dark foldings thrown
About her majesty, and front death-pale,
With turrets crown'd . . .
. . . Silent sails
This shadowy queen athwart, and faints away
In another gloomy arch“ [5]).

Eine eigenartige Zweiheit dunkler Farben sei noch erwähnt, die offenbar in ihrem feierlichen Ernst etwas Zauberhaftes für Keats hatte. Es sind die Farben Schwarz und Blau, in denen

---

[1]) P. W. S. 3. I Stood Tip-Toe V. 28.
[2]) Ebda. S. 39. On Leaving Some Friends . . . V. 1 ff.
[3]) Ebda. S. 115. Endymion III. V. 102 ff., 112 ff.
[4]) Siehe auch: Ebda. S. 76. Endymion I. V. 739 ff.
[5]) Ebda. S. 101. Endymion II. V. 639 ff., 647 ff.

er im „Endymion“ die beflügelten Rosse, sowie den Mantel des Glaukus mit den eingewobenen Zauberzeichen malt:

„So from the turf outsprang two steeds jet-black,
Each with large dark blue wings upon his back“ [1]).
„And, ample as the largest winding-sheet,
A cloak of blue wrapp'd up his aged bones,
. . . every ocean-form
Was woven in with black distinctness“ [2]).

Sind nun auch die Bilder von ausgesprochen düsterem Charakter selten, so kommt doch ein dunkles Prinzip in anderer Weise zur Geltung. Neben dem Blick in den strahlenden Glanz der Erscheinung liebt Keats auch den Blick in die Dämmerung. Zu seinen Lieblingsworten gehört nicht nur *„dazzling“*, sondern auch *„dusk“* und *„twilight“*. In seinen Briefen spricht er einmal von der Schönheit der Dämmerung: *„But dont you think there is something extremely fine after sunset, when there are a few white clouds about and a few stars blinking — when the waters are ebbing and the horizon a mystery? This state of things has been so fulfilling to me that I am anxious to hear whether it is a favourite with you . . .“* [3]).

Wie die Abenddämmerung, so liebt er das gedämpfte Licht unter grünem Laubdach:

„. . . a shady, fresh, and ripply cove,
Where nested was an arbour“ [4]).
„Under her favourite bower's quiet shade“ [5]).
„And it had gloomy shades, sequestered deep“ [6]).
„When I awoke, 'twas in a twilight bower“ [7]) [8]).

Die Dämmerung, die Keats gern zeichnet, ist nun sehr oft von einem leichten Lichtschein durchbrochen, wie in der *„Ode To A Nightingale“*, der zuweilen zu einem Flimmern, Glitzern und Aufblitzen bunter Lichter gesteigert ist:

„And now, as deep into the wood as we
Might mark a lynx's eye, there glimmered light“ [9]).

---

[1]) P. W. S. 150. Endymion IV. V. 343 f.
[2]) Ebda. S. 117. Endymion III. V. 196 f., 199 f.
[3]) C. W. IV. L. XVI. 14. Sept. 1817. To J. Reynolds.
[4]) P. W. S. 68. Endymion I. V. 430 f.
[5]) Ebda. V. 437.
[6]) Ebda. S. 59. Endymion I. V. 67.
[7]) Ebda. S. 123. Endymion III. V. 418.
[8]) Siehe auch: Ebda. S. 85. Endymion II. V. 73; ebda. S. 159. Endymion IV. V. 676; ebda. S. 231. Ode To A Nightingale IV 8 ff.; V 1 ff.; ebda. S. 347. Ode On Indolence V 2 f.; ebda. S. 262. Hyperion II. V. 3 ff.
[9]) P. W. S. 60. Endymion I. V. 122 f.

„While, like held breath, the stars drew in their panting fires“ [1]).

„. . . Dark, nor light,
The region; nor bright, nor sombre wholly,
But mingled up; a gleaming melancholy;
A dusky empire and its diadems;
One faint eternal eventide of gems.
Aye, millions sparkled on a vein of gold“ [2]) [3]).

Ganz gebettet in eine Beleuchtung, die Glanz und Dämmerung vereinigt, ist Keats' Dichtung *„The Eve Of St. Agnes“*. *„Silver twilight“* ist ihre Farbe [4]). Und in dieser Silberdämmerung, erzeugt durch das Mondlicht, blühen Farben auf wie leuchtendes Gestein [5]).

Bei einer Zuordnung der beiden Prinzipien: glänzende Helle und Dämmerung auf die Entwicklung Keats' steht der blendende Glanz in seiner frühen Dichtung im Vordergrund, während seine späteren Werke mehr die durch die Dämmerung gemilderten Farben tragen. Aber scheinen auch Dämmerung und Glanz äußerste Gegensätze, so sind sie doch nur zwei Seiten desselben Prinzips und in ihrer Wirkung auf Formen und Farben der Dinge verwandt. Denn auch in der Dämmerung schwindet, wie im Glanze strahlenden Lichts, Härte und Bestimmtheit des Dinglichen, auch in ihr löst sich der Umriß der Dinge im Unbestimmten auf, auch sie wandelt die Farbe durch die Umhüllung mit ihrer eigenen Wesenheit, macht sie unbestimmt und umkleidet — wie der strahlende Glanz — alles individuelle Gesonderte mit ihrem zwischendinglichen Sein. —

c) Ton. Keats ist in hervorragendem Maße visuell veranlagt. Aber das Auge ist keineswegs das einzige Organ, das ihm die Schönheit der Welt vermittelt. Die häufige Erwähnung akustischer Eindrücke und die Vorliebe Keats' für Klänge besonderen Charakters läßt auch auf akustischem Gebiet eine bestimmte Prägung dessen erkennen, was ihm gemäß ist und schön erscheint.

Würde seine Dichtung seine Liebe und Empfänglichkeit für Musik auch nicht unmittelbar aussprechen, so gäbe doch die Me-

---

[1]) P. W. S. 179. Lamia I. V. 300.
[2]) Ebda. S. 89. Endymion II. V. 221 ff.
[3]) Siehe auch: Ebda. S. 180. Lamia I. V. 353, 357 ff.; ebda. S. 28. Epistle To G. Keats V. 56 ff.; ebda. S. 290. Sonnet: As from the . . . V. 1 f.; ebda. S. 12. Calidore V. 47 ff.
[4]) Siehe: Ebda. S. 213 ff. The Eve of St. Agnes V, 1. IX, 5. XIII, 4. XV, 1. XXII, 5. XXIII, 2. XXV, 1. 5 f. XXIX, 1 f. XXXII, 5.
[5]) Ebda. S. 221 ff. The Eve of St. Agnes XXIV, XXV, XXXI, 1 ff. XXXII, 5 f.

lodie seiner Verse hinlänglich Beweis für ein feines musikalisches Empfinden. Er selbst genießt die Klangschönheit in den Versen seiner Lieblingsdichter sehr intensiv und weiß, wie nötig ein klangvolles menschliches Organ ist, um diese Schönheit hörbar zu machen. Für die vollkommene Wiedergabe der Melodie in Shakespeares Versen scheint ihm allein der Schauspieler Kean das geeignete Sprachorgan zu besitzen: *„Amid his numerous exellencies, the one which at this moment most weighs upon us is the elegance, gracefulness, and music of elocution . . . his tongue must seem to have robbed the Hybla bees and left them honeyless"* [1]).

Äußeres und Inneres, Klangschönheit der Sprache und ihr seelischer Gehalt entsprechen einander, das Äußere ruft das Innere wach: *„A melodious passage in poetry is full of pleasure both sensual and spiritual. The spiritual is felt when the very letters and points of charactered language show like the hieroglyphics of beauty; the mysterious signs of our immortal freemasonry"* [2]).

Und in den *„Notes on Milton's Paradise Lost"* schreibt er: *„This part in its sound is unaccountably expressive of the description"* [3]).

In seinem Feingefühl für das musikalische Element der Sprache empfand er auch die Verwandtschaft zwischen Vokal und Ton: *„Bailey informed Lord Haughton that one of Keats's favourite topics of conversation was the principle of melody in verse, which he believed to consist in the adroit management of open and close vowels. He had a theory that vowels could be as skilfully combined and interchanged as differing notes of music, and that all sense of monotony was to be avoided, except when expressive of a special purpose"* [4]).

Und so vermittelt ihm schon der Klang eines einzigen Wortes ein bestimmtes Gefühl, eine besondere Stimmung: *„There is a cool pleasure in the very sound of vale"* [5]).

„. . . Endymion
The very music of the name has gone
Into my being" [6]).
„Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self" [7]).

---

[1]) C. W. III. Essays And Notes I. S. 230.
[3]) Ebda. S. 231.
[2]) Ebda. VIII. 12, S. 263.
[4]) C. W. IV. Anmerkung zu Letter XLII. 27. Febr. 1818. To Taylor.
[5]) C. W. III. Essays And Notes VIII. 5. S. 258.
[6]) P. W. S. 58. Endymion I. V. 35 ff.
[7]) Ebda. S. 232. Ode To A Nightingale VIII. 1 f.

Klänge konnten in zweifacher Weise auf Keats wirken. Über die eine Art der Wirkung der Musik auf ihn hat sich Keats verschiedentlich in seiner Dichtung mittelbar durch ihre Gestalten geäußert:

„. . . 'Twas a lay
More subtle cadenced, more forest wild
Than Dryope's lone lulling of her child; . . .
So mournful strange — — —
— — — — — — — she saw
Endymion's spirit melt away and thaw
Before the deep intoxication" [1]).
„O did he ever live, that lonely man,
Who lov'd—and music slew not? . . .
'Twas even so with this
Dew-dropping melody, in the Carian's ear;
First heaven, then hell, and then forgotten clear,
Vanish'd in elemental passion" [2]).

Musik bleibt für Keats in dieser ihrer Wirkungsart nicht als ein klangliches Gebilde bestehen, das ästhetisch zu genießen ist, sondern geht für den Hörer unter im Gefühl, das sie in ihm auslöst. Sie bewirkt eine Art Selbstauflösung des Bewußtseins, reine Herrschaft des Gefühls, einen ekstatischen Zustand. Gerade dies Lösende in der Musik erweckt in Keats den Wunsch, im Augenblick des Todes in Klängen aufzugehen:

„Let me have music dying, and I seek
No more delight —" [3]).
„Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy" [4]).

Neben diesem Zug zur Lösung, zur Ekstase, war in Keats ein anderer lebendig — und im ganzen stärker — nämlich der zur Bindung, zum Traum, zu Gestalt und Form. Steigert nun die Musik in ihrer ersten Wirkungsart den Zug zur Lösung, zu reinem Gefühl, so ist sie in anderen Fällen Erregerin einer visuellen Sinnesempfindung, sie erweckt Anschauung, Form, Bild.

Die Aufeinanderfolge von Klang und Anschauung spricht Keats im „Endymion" in folgenden Versen aus:

---

[1]) P. W. S. 70. Endymion I. V. 493 ff., 500 ff.
[2]) Ebda. S. 93. Endymion II. V. 364 f., 372 ff.
[3]) Ebda. S. 145. Endymion IV. V. 140 f.
[4]) Ebda. S. 232. Ode To A Nightingale VI. V. 5 ff.

„. . . Endymion.
The very music of the name has gone
Into my being, and each pleasant scene
Is growing fresh before me as the green
Of our own vallies“ [1]).

Beim Hören eines Vogelrufes steht auch das charakteristische Aussehen jeder Vogelart sogleich bildhaft vor ihm bis auf die im Gesang angespannte vibrierende Kehle.

„To hear the speckled thrushes“ [2]).
„And by the wandering melody may trace
Which way the tender-legged linnet hops“ [3]).
„Singest of summer in full-throated ease“ [4]).

Der Vielheit der Bilder im „Endymion“ entspricht eine Vielheit der Klänge. Und zwar dient das klangliche Element stets zur Vorbereitung und Ankündigung eines neuen Anblicks. Keats empfindet hier zweifellos eine Steigerung vom Klang zum Bild.

Der rasche Wechsel der vielgestaltigen Eindrücke des Auges — besonders im zweiten Buch des „Endymion“ — erfährt durch die Musik, die jeden neuen Anblick ankündigt, eine Milderung. Musik verkündet das Nahen der Hirten zum Pans-Opfer:

„. . . nor had they waited
For many moments, ere their ears were sated
With a faint breath of music, which ev'n then
Fill'd out its voice, and died away again.
— — — — — — — — —
And now, as deep into the wood as we
Might mark a lynx's eye, there glimmered light
Fair faces and a rush of garments white,
Plainer and plainer showing . . .“ [5]).

Zauberische Klänge bereiten auf den Anblick der Laube mit dem schlafenden Adonis vor:

„. . . This still alarm,
This sleepy music, forc'd him walk tiptoe:
. . . then the sounds again
went noiseless as a passing noontide rain
Over a bower, where little space he stood;

---

[1]) P. W. S. 58. Endymion I. V. 35 ff.
[2]) Ebda. S. 70. Endymion I. V. 485.
[3]) Ebda. S. 292. Sonnet: This pleasant vale V. 7 f.
[4]) Ebda. S. 230. Ode To A Nightingale I. V. 10.
[5]) Ebda. S. 60. Endymion I. V. 113 ff., 122 ff.

For as the sunset peeps into a wood
So saw he panting light . . .“ [1]).

Musik umfängt Glaukus, ehe er das Gesicht der Circe erblickt:

„How sweet, and sweeter! for I heard a lyre,
And over it a sighing voice expire.
It ceased—I caught light footsteps; and anon
The fairest face that morn e'er look'd upon
Push'd through a screen of roses“ [2]).

Klänge führen Endymion aus dem unterirdischen Reich heraus in das Meer:

He turn'd—there was a whelming sound—he stept,
There was a cooler light; and so he kept
Towards it by a sandy path, and lo!
— — — — — — — —
He saw the giant sea above his head“ [3]) [4]).

Dies Vorbereitende des Klanges, das im „Endymion“ zwischen der Fülle des Bildhaften die Übergänge schafft, verwendet Keats auch in seinen späteren Werken [5]), oft in verfeinerter und vertiefter Weise, wie z. B. in „Lamia“. Hier dienen Klänge, gegeneinander abgestuft und gesteigert, dazu, einen geheimnisvollen Unterton zu schaffen, die bangen Ahnungen zu verstärken und auf den tragischen Ausgang vorzubereiten:

„Beside, there, nightly, with terrific glare,
Love, jealous grown of so complete a pair,
Hover'd and buzz'd his wings, with fearful roar,
Above the lintel of their chamber door“ [6]).
„. . . there they reposed,
Where use had made it sweet . . .
— — — — — — — —
When from the slope side of a suburb hill,
Deafening the swallow's twitter, came a thrill
Of trumpets—Lycius started—the sounds fled,
But left a thought, a buzzing in his head“ [7]).

Keats charakterisiert einige Male die Klangfarbe einzelner Instrumente. Sehr weitgehende Differenzierung gibt er allerdings

---

[1]) P. W. S. 93, 94. Endymion I. V. 357 f., 379 ff.
[2]) Ebda. S. 123. Endymion III. V. 421.
[3]) Ebda. S. 112. Endymion II. V. 1018 ff., 1023.
[4]) Siehe auch: Ebda. V. 912 ff. V. 932 ff.
[5]) Ebda. S. 172. Lamia I. V. 35 ff.
[6]) Ebda. S. 182. Lamia II. V. 11 ff.
[7]) Ebda. V. 22 ff.

nicht. Es handelt sich im wesentlichen nur um die Unterscheidung von weicherem oder schrillerem Ton eines Instruments:

„There, oft would he bring from his soft sighing lute
Wild strains“ [1]).
„And, if thy lute is here, softly intreat
My soul“ [2]).
„. . . came a thrill
Of trumpets“ [3]).

Beide Elemente, das Weiche, Sanfte und das Schrille scheinen ihm vereinigt im Klangcharakter der Flöte:

„And some kept up a shrilly mellow sound
With ebon-tipped flutes“ [4]).

Bezeichnenderweise gebraucht Keats nun zur Kennzeichnung dieser Unterschiede der Klangeigentümlichkeiten mehrfach seine Lieblingsfarben *„silver“* und *„gold“* — er verdeutlicht also den ihm weniger faßbaren akustischen Wert durch das ihm gemäßere optische Bild [5]).

„. . . his glad senses caught
A trumpet's silver voice“ [6]).
„When from the slope side of a suburb hill,
Deafening the swallow's twitter came a thrill
If trumpets —“ [7]).
„The silver, snarling trumpets 'gan to chide“ [8]).
„The earnest trumpet spake, and silver thrills
From kissing cymbals made a merry din“ [9]).
„. . . when other harmonies, stopt short,
Leave the dinn'd air vibrating silverly“ [10]).

Aus den Beispielen wird klar, daß Keats mit dem Farbwert Silber den scharfen, metallischen, schrillen, schwirrenden und erregenden Klang verbindet, wie dies oben bei Besprechung

---

[1]) P. W. S. 17. On Receiving A Curions Shell . . . V. 28 f.
[2]) Ebda. S. 70. Endymion I. V. 487 f.
[3]) Ebda. S. 182. Lamia II. V. 27 f.
[4]) Ebda. S. 61. Endymion I. V. 146 f.
[5]) E. v. Siebold, Synästhesien in der engl. Dichtung des 19. Jhdts. S. 257. „Keats als großer Farbenfreund verwendet mit Vorliebe auch Farbenbegriffe für akustische Momente, vor allem Gold und Silber für Töne.“
[6]) P. W. S. 12. Calidore V. 54 f.
[7]) Ebda. S. 182. Lamia II. V. 26 ff.
[8]) Ebda. S. 213. The Eve Of St. Agnes IV. V. 4.
[9]) Ebda. S. 146. Endymion IV. V. 197 f.
[10]) Ebda. S. 266. Hyperion II. V. 127 f.

der Farben bereits erwähnt wurde, während weiche Klänge dem Farbwert Gold entsprechen:

„So in fine wrath some golden sounds he won“ [1]).
„And a wave fill'd it, as my sense was fill'd
With that new blissful golden melody“ [2]).

Ein starkes Empfinden besitzt Keats für den Reiz des Zusammenklangs mehrerer Instrumente oder verschiedenartiger Klänge überhaupt.

„. . . A soft blending
If dulcet instruments came charmingly“ [3]).
„So the unnumber'd sounds that evening store;
The songs of birds—the whisp'ring of the leaves—
The voice of waters—the great bell that heaves
With solemn sound,—and thousand others more,
That distance of recognizance bereaves,
Make pleasing music, and not wild uproar“ [4]).
„Then in a wailful choir the small gnats mourn . . .
And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn;
Hedge-crickets sing; and now with treble soft
The red-breast whistles from a garden-croft;
And gathering swallows twitter in the skies“ [5]) [6]).

Der einzelne Ton, die einzelne Tonfolge, ist nur Teil und Baustein in diesem vibrierenden Gesamtgebilde und bedeutet an sich nicht viel. Erst die Vielheit als solche ist der Träger der Stimmung. Die einzelne Melodie verliert sich in diesem Zusammenklang, wie die einzelne Farbe im überhellen Lichtflimmer oder im dämmrigen Dunkel vom Eigenwert zugunsten des Gesamtbildes einbüßt. Das Ohr verzichtet auf Deutlichkeit der Klanglinie.

Dieser Verzicht macht sich auch in Keats' Vorliebe für ferne Klänge bemerkbar. Und das Moment der Ferne ist fast allen eben angeführten Beispielen beigegeben. Bezeichnet Keats doch als *„pleasing music“* dort:

„The unnumber'd sounds that evening store;
That distance of recognizance bereaves“ [7]).

---

[1]) P. W. S. 8. I Stood Tip-Toe V. 203.
[2]) Ebda. S. 270. Hyperion II. V. 279 f.
[3]) Ebda. S. 137. Endymion III. V. 941.
[4]) Ebda. S. 35. Sonnet: How many bards V. 9 ff.
[5]) Ebda. S. 246. To Autumn III. V. 5 ff.
[6]) Siehe auch: Ebda. S. 180. Lamia I. V. 350 ff.; ebda. S. 15. Calidore V. 154 ff.; ebda. S. 138. Endymion III. V. 968 f.; ebda. S. 189. Lamia II. V. 199 ff.; ebda. S. 121. Endymion III. V. 357; ebda. S. 339. The Eve of St. Agnes V. 19 ff.
[7]) Ebda. S. 35. Sonnet: How many bards . . . V. 9, 13.

Die Ferne nimmt den Tönen mit der Deutlichkeit auch die Härte, den lauten Klang. Und die leisen, weichen, sanften Klänge *liebt Keats am meisten; „the nightingale's first under-song"* [1]), *„the nightingale's tender condoling"* [2]), *„some snow-light cadences"* [3]), *„dew-dropping melody"* [4]) entsprechen diesen zartesten Klängen. *„Soft"* ist das ständig wiederkehrende Beiwort aller ihm angenehmen akustischen Eindrücke: *„Soft went the music"* [5]), *„a soft blending"* [6]), *„Breathe softly flutes"* [7]) [8]).

Sein Ohr stellt sich auf die leisesten Laute der Natur ein; er hört: *„the whisp'ring of the leaves"* [9]), *„a whispering blade of grass, a wailful gnat, a bee bustling down in the blue-bells, or a wren light rustling among sere leaves and twigs"* [10]).

Und in diesem Lauschen auf die feinsten, zartesten Laute beginnt schließlich die Stille zu tönen. Aus dem großen Schweigen der Nacht erklingt aus der Sternenwelt die Sphärenharmonie. Dies Moment ist bei Keats durchaus verständlich aus seiner äußersten Empfänglichkeit für leiseste Sinneseindrücke und scheint nicht lediglich Übernahme eines allgemeinen poetischen Gedankens [11]) zu sein.

„. . . that soft humming
We hear around when Hesperus is coming" [12]).
„. . . the glorious pealing
Of the wide spheres—an everlasting tone" [13]) [14]).

Den leisen und weichen Klängen, die Keats liebt, haftet auch leicht eine melancholische Färbung an. In einer leichten Melancholie — fern von den starken, jauchzenden Klängen großer Freude und fern vom tiefen Schweigen schweren Leides — liegt für Keats ein durchaus positives Moment. Melancholie bedeutet in seinem Sprachgebrauch nicht Schwermut, sondern eine Syn-

---

[1]) P. W. S. 12. Calidore V. 61.
[2]) Ebda. S. 15. To Some Ladies V. 11.
[3]) Ebda. S. 85. Endymion II. V. 79.
[4]) Ebda. S. 93. V. 373.
[5]) Ebda. S. 189. Lamia II. V. 199.
[6]) Ebda. S. 137. Endymion III. V. 941.
[7]) Ebda. S. 138. V. 968.
[8]) Siehe auch: Ebda. S. 70. Endymion I. V. 487; ebda. S. 93. Endymion II. V. 358 f.; ebda. S. 167. Endymion IV. V. 967.
[9]) Ebda. S. 35. Sonnet: How many bards . . . V. 10.
[10]) Ebda. S. 69. Endymion I. V. 449 ff.
[11]) E. v. Siebold, a. a. O. S. 62, „. . . Die alte Anschauung der Sphärenmusik . . ., die zum Lieblingsgedanken der Weltliteratur geworden war . . ."
[12]) P. W. S. 15. Calidore V. 160 f.
[13]) Ebda. S. 41. To Kosciusko V. 3 f.
[14]) Siehe auch: Ebda. S. 178. Lamia I. V. 265 ff.; ebda. S. 156. Endymion IV. V. 567 f.

these von freudigen und schmerzlichen Gefühlen, wie er das in der Verbindung *„sad-sweet Melody“* [1]) oder *„pleasing woe“* [2]) ausdrückt. Auch hier bevorzugt er den Ausgleich zweier extremer Elemente. Die ihm eigentümliche Stimmung hat Gestalt und Ausdruck ihrer spezifischen Art in der *„Ode On Melancholy“* gefunden:

„For shade to shade will come too drowsily,
And drown the wakeful anguish of the soul . . .
She dwells with Beauty—Beauty that must die;
And Yoy, whose hand is ever at his lips
Bidding adieu“ [3]).

Auf akustischem Sinnesgebiet spricht sich diese melancholische Stimmung am unmittelbarsten aus:

„And listened to the wind that now did stir
About the crisped oaks full drearily,
Yet with as sweet a softness as might be
Remember'd from its velvet summer song“ [4]).
„Strange ministrant of underscribed sounds,
That come a swooning over hollow grounds,
And wither drearily on barren moors“ [5]).
„. . . 'Twas a lay
More subtle cadenced, more forest wild,
— — — — — — — — —
And nothing since has floated in the air
So mournful strange“ [6]) [7]).

Neben dem melancholischen Gefühlston in diesen Klängen ist es das Unbestimmte, Seltsame, Geheimnisvolle, das Keats anzieht. Und dies Moment des Geheimnisvollen haftet auch allen von fernher klingenden Tönen an, deren Urheber unsichtbar ist. Sie rufen Vermuten und Ahnen wach. So scheint in der Ferne alles beschlossen, was für Keats die Schönheit der akustischen Eindrücke ausmacht. Sie verstärkt das Weiche, Gedämpfte des Tones, das leicht Verworrene, Undeutliche und erlaubt vor allem einem neuen Moment die größte Auswirkung, das für

---

[1]) C. W. III. S. 259. Essays And Notes VIII, 6.
[2]) P. W. S. 285. Sonnet: To Byron V. 14.
[3]) Ebda. S. 247. Ode On Melancholy I. V. 9 f.; III. V. 1 f.
[4]) Ebda. S. 149. Endymion IV. V. 294 f.
[5]) Ebda. S. 64. Endymion I. V. 285 ff.
[6]) Ebda. S. 70. Endymion I. V. 493 f.; 496 f.
[7]) Siehe auch: Ebda. S. 63. Endymion I. V. 238 f.; ebda. S. 62. Endymion I. V. 204 ff.; ebda. S. 121. Endymion III. V. 341 f.; ebd. S. 246. To Autumn III. V. 5; ebda. S. 233. Ode To A Nightingale VIII. V. 5; ebda. S. 69. Endymion I. V. 457, 459.

Keats das Wesentlichste an der Schönheit der klanglichen Wahrnehmung zu sein scheint: dem Bewegungsmoment. Deutlich muß man spüren, wie die Klänge von der Luft getragen werden, mit den Wellen des Windes kommen und gehen, anschwellen und wieder verebben.

Keats besitzt das starke Gefühl für das Dasein des Klanges im Raum, für seine Auswirkung in einem anderen Element, als unserem eigenen Ich. Eine Melodie ist für Keats erst vollkommen, wenn sie das Moment des Schwebens hat, wenn sie ist *„like a passing spright“* [1]).

„While Tasso's page was floating in a breeze“ [2]).
„. . . there blew
Soft breezes from the myrtle vale below;
And brought in faintness solemn, sweet, and slow
If hymn from Dian's temple“ [3]).
„Soft went the music the soft air along“ [4]) [5]).

Die Bewegung der Klänge im Raum wird zuweilen so intensiv von Keats empfunden, daß sich dieses Moment ins Anschauliche umsetzt und ihn zu Vergleichen führt:

„Delicious sounds! those little bright-eyed things
That float about the air on azure wings“ [6]).
„Spenserian vowels that elope with ease,
And float along like birds o'er summer seas“ [7]).
„Delicious symphonies, like airy flowers,
Budded, and swell'd, and, full-blown, shed full showers
Of light, soft, unseen leaves of sounds divine“ [8]) [9]).

Gern schildert Keats das allmähliche Anschwellen der Töne bei ihrem Heranschweben aus der Ferne bis zum vollen Klang und ihr leises Ausklingen und Verebben. Die Wellenlinie des Klanges durchschwebt den Raum und gibt eine Andeutung seiner Weite. Zugleich erzeugt die Bewegung der Töne in der Phantasie das Bild der Dinge, an denen sie vorübergleitet:

„. . . their ears were sated
With a faint breath of music, which ev'n then

---

[1]) P. W. S. 116. Endymion III. V. 158.
[2]) Ebda. S. 30. To Charles C. Clarke V. 30.
[3]) P. W. S. 8. I Stood Tip-Toe V. 194 ff.
[4]) Ebda. S. 189. Lamia II. V. 199.
[5]) Siehe auch: Ebda. S. 85. Endymion I. V. 78 ff.; ebda. S. 70. Endymion I. V. 496 f.; ebda. S. 44. Sleep And Poetry V. 34.
[6]) Ebda. S. 13. Calidere V. 73 f.
[7]) Ebda. S. 31. Epistle To Ch. C. Clarke V. 56 f.
[8]) Ebda. S. 133. Endymion III. V. 798 f.
[9]) Siehe auch: Ebda. S. 51. Sleep And Poetry V. 327 f.; ebda. S. 270. Hyperion II. V. 282 ff.; E. v. Siebold, a. a. O. S. 256, 257.

Fill'd out its voice, and died away again.
Within a little space again it gave
Its airy swellings, with a gentle wave,
To light-hung leaves, in smoothest echoes breaking
Through copse-clad vallies,—ere their death, o'ertaking
The surgy murmurs of the lonely sea[1]).
„. . . thy plaintive anthem fades
Past the near meadows, over the still stream,
Up the hill-side; and now 'tis buried deep
In the next valley-glades"[2]).

Der Klang wird Anregung zur Erweiterung der unmittelbar geschauten Landschaft zu einer nur vorgestellten, in unbestimmte Ferne verschwimmenden; er führt aus der klaren sinnlichen Wahrnehmung in das Dämmerland der Phantasie. Dies Moment gibt Keats' Dichtung den Reiz des Geheimnisvollen, das Mitschwingen verborgener, leiser Untertöne. In diesem Entlanggleiten der Töne an den Dingen wird von Keats zugleich auch eine sympathische Bewegung der Dinge zueinander empfunden, denn die Dinge sind nicht taub für den Klang, sie lauschen ihm und fühlen ihn, wie das menschliche Ohr ihn wahrnimmt.

Gerade die Musik vermag Träger des sympathischen Gefühls zu sein, vermag es zu den Dingen zu führen und in ihnen auszulösen. Keats gibt diesem Verbundensein aller Dinge in folgenden Versen Ausdruck:

„. . . hist, when the airy stress
Of music's kiss impregnates the free winds,
And with a sympathetic touch unbinds
Aeolian magic from their lucid wombs:
The old songs waken from enclouded tombs"[3]) [4]).

Als Stimme dieser sympathischen Verbundenheit aller Dinge kommt auch für Keats dem Echo eine besondere Gefühlsbedeutung zu. Der Klang, dem kein Echo antwortet, ist wie menschliche Liebe, die unerwidert bleibt.

„. . . will all this gush of feeling pass
Away in solitude? And must they wane,
Like melodies upon a sandy plain,
Without an Echo?"[5]).

---

[1]) P. W. S. 60. Endymion I. V. 114 ff.
[2]) Ebda. S. 233. Ode To A Nightingale VIII. V. 5 ff.
[3]) Ebda. S. 77. Endymion I. V. 783 ff.
[4]) Siehe auch: Ebda. V. 828 ff.
[5]) Ebda. S. 103. Endymion II. V. 681 ff.

Neben der seelischen Bedeutung schließt das Echo das Moment der Bewegung ein und bringt das sanfte Ausklingen der Töne, das Verhallen in Ferne und Unbestimmtheit:

„. . . a gentle wave,
To light-hung leaves, in smoothest echoes breaking“ [1]).
„The Latmian listen'd, but he heard no more,
Save echo, faint repeating o'er and o'er
The name of Arethusa“ [2]) [3]).

Im akustischen Sinnesgebiet wiederholt sich im ganzen Keats' Neigung zu einer ähnlichen Wesenheit des Schönen, wie sie im Anschaulichen zum Ausdruck kam. Einzelne Elemente treten im Akustischen stärker hervor, andere bleiben in der Intensität ihrer Ausprägung zurück. So kommt etwa — dem Wesen der Musik entsprechend — der Zug zur Lösung des Einzelnen im Ganzen auf akustischem Gebiet stärker zum Ausdruck als auf visuellem. Eine Neigung zur Differenzierung und Unterscheidung macht sich jedoch auch im Akustischen bemerkbar.

In der Nuancierung der Klangfarben einzelner Instrumente erreicht Keats nicht die Feinheit wie in der Unterscheidung der Farbschattierungen, was aber durch die Natur der Sache mitbedingt ist. Analog der Neigung für das Aufgehen der einzelnen Farbwerte in einem durch Licht oder Dämmerung bedingten Gesamtton der Erscheinung liebt Keats den Zusammenklang mehrerer verschiedenartiger Klänge, der als solcher erst Träger der Stimmung ist.

Die bevorzugten leisen, weichen Töne finden im Reich der Farbe eine Parallele in den sanften, hellen Farben *„milky, soft and rosy“* [4]). Sie entsprechen einer Wertschätzung der mittleren Gefühlslage, die in der Synthese die Vollendung erblickt. Aus gleichem Gefühl entspringt die Vorliebe für leicht melancholische Klänge, die Freude und Schmerz vereinen. Starkes Raum- und Bewegungsgefühl fordert das Schweben und Schwellen der Klänge um die Dinge im Raum. Die Weite des Raumes schwingt mit den Klängen in die Ferne, ins Unbestimmte aus.

Erzeugt auch der Klang sehr oft die visuell faßbare Gestalt, so bleibt er dennoch das öffnende und lösende Prinzip. Es vermittelt den Übergang von der sinnlichen zur Phantasieanschauung und verwischt die Grenze zwischen beiden Gebieten. Aus dem Geschauten und Gehörten erwächst das nur Geahnte. Damit ist das Moment des Geheimnisvollen gegeben, das Keats

[1]) P. W. S. 60. Endymion I. V. 118 f.
[2]) Ebda. S. 112. Endymion II. V. 1010 ff.
[3]) Siehe auch: Ebda. S. 62. Endymion I. V. 205 f.; ebda. V. 277 f.
[4]) Ebda. S. 3. I Stood Tip-Toe V. 28.

am Schönen nicht missen kann. *„Mysterious"*, *„wild"*, *„strange"*, *„undescribed"*, *„forlorn"* sind die Worte, die diesem Geheimnisvollen Ausdruck geben.

Sie schließen auch das leicht Verworrene ein, das Staunen erregt, das aber nicht durch Fragen zerstört werden darf und nicht restlos geklärt werden will. Für Keats liegt in aller noch so geheimnisvollen Wirrnis der Welt eine tiefe Harmonie. In allem Schönen erblickt er diese beiden Elemente, ohne sie ist für ihn das Schöne nicht denkbar.

„O what a wild and harmonized tune
My spirit struck from all the beautiful" [1]).

d) Bewegung. In den von Keats bevorzugten Linien, Farben und Klängen macht sich überall ein wesentlicher modifizierender Faktor, ein Bewegungsmoment geltend. Dies Bewegungsmoment selbst soll nun in seiner spezifischen Art näher erfaßt werden. Denn wie die individuelle seelische Gefühlslage des Künstlers für die Wahl der bevorzugten und als schön empfundenen visuellen und akustischen Eindrücke bestimmend ist, so sucht auch der Rhythmus des eigenen Lebensgefühls in der Welt der Erscheinung ihm adäquate Bewegungsformen.

Es ist klar, daß ein Sichheimischfühlen im Gewittersturm einer anderen Gefühls- und Temperamentslage entspricht als eine Liebe zum leichten Schwingen und Wiegen der Blumen im sanften Wind. Es gibt aber eine weite Skala der Bewegungsintensitäten im Kunstwerk. Von entscheidender Bedeutung für die Erfassung und Beurteilung dieses Intensitätsgrades ist zuvor eine Unterscheidung der dichterischen Kunstwerke nach anderen Gesichtspunkten: nämlich die Differenzierung nach vorwiegender Anschauung oder vorwiegendem reinen Gefühl, in Nietzsches Terminologie „apollinische" oder „dionysische" [2]) Kunst.

Im poetischen Kunstwerk apollinischer Art ist die Bewegung zum Teil an das Gegenständliche der Anschauung gebunden, während der dionysisch gestimmte Künstler die Bewegtheit seines Innern, ohne den Umweg über die gegenständliche Welt, rein durch den Rhythmus der Sprache selbst zum Ausdruck bringt.

Vergleicht man beide Arten der Dichtung in bezug auf den Bewegungsgrad, so wird das dionysische Kunstwerk, das ja — gerade wie die Musik — reine Bewegung sein möchte, naturgemäß stärker in sich bewegt sein als das apollinische Kunstwerk, das seinen seelischen Gehalt in die Formen der relativ

[1]) P. W. S. 117. Endymion III. V. 170 f.
[2]) Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie . . . S. 25.

ruhenden Dingwelt gießt. Aber innerhalb der anschaulichen apollinischen Kunst gibt es große Bewegungsunterschiede, von absoluter Ruhe bis zum Sturm. Und so ist anschauliche Kunst durchaus nicht gleichbedeutend mit Ruhe.

Keats' poetische Bildhaftigkeit ist von einer charakteristischen Art der Bewegung erfüllt. Daß Keats im Fortgang der Erzählung Bewegung der handelnden Personen schildert, ist an sich etwas Selbstverständliches; und die Art der Bewegung wird der gegebenen Situation und der seelischen Eigenart der einzelnen Personen entsprechen.

Wenn man aber die Intensität betrachtet, mit der Keats gerade im „Endymion", wo ihm durch die wechselnde Situation Gelegenheit zu ständig neuen Bildern gegeben ist, den Ablauf einer einzelnen Bewegung verfolgt, so wird klar, daß in solchem Fall die Bewegung selbst ein Objekt des Interesses für den Dichter ist, daß sie in gewisser Weise Selbstzweck geworden ist, und daß ihre Art und ihre Intensität der Temperamentslage des Künstlers selbst entspricht. Folgende Beispiele mögen dies erläutern:

„And now, as deep into the wood as we
Might mark a lynx's eye, there glimmered light
Fair faces and a rush of garments white,
Plainer and plainer showing, till at last
Into the widest alley they all past." [1]).
„When lo! the wreathed green
Disparted, and far upward could be seen
Blue heaven, and a silver car, air-borne,
Whose silent wheels, fresh wet from clouds of morn,
Spun off a drizzling dew, — . . .
— — — — — — — — —
Soon were the white doves plain, with neck stretch'd out,
And silken traces lighten'd in descent;
And soon, returning from love's banishment,
Queen Venus leaning downward open arm'd:
Her shadow fell upon his breast" . . . [2]) [3]).

Keats liebt ein Verfolgen des Ablaufs einer Bewegung von den ersten Anfängen an, ein Führen bis zu einem Höhepunkt und ein allmähliches Abklingen. Damit ist eine charakteristische Kurve des Bewegungsablaufes gegeben, wie sie in gleicher Form mehrfach an der Klangbewegung wahrzunehmen war. Hier

[1]) P. W. S. 60. Endymion I. V. 122 ff.
[2]) Ebda. S. 98. Endymion II. V. 516 ff.
[3]) Siehe auch: Ebda. S. 100. Endymion II. V. 579 ff.; ebda. S. 134. Endymion III. V. 809 ff.

wie dort ist Ferne, Weite des Raumes Vorausbedingung für das Zustandekommen dieser Form.

Das Bild wird bereits aus der Ferne wahrgenommen. Bewegung bringt es dem Auge näher; undeutliche Licht- und Farbflecken gewinnen Gestalt und werden schließlich klar sichtbar. Das langsame und stetige Verändern des geschauten Bildes hält das Moment der Spannung wach, und diesen ästhetischen Reiz läßt Keats auch Gestalten seiner Dichtung selbst auskosten:

„. . . the host
Mov'd on for many a league; and gain'd, and lost
Huge sea-marks; vanward swelling in array,
And from the rear diminishing away, —
Till a faint dawn surpris'd them. Glaucus cried,
'Behold! behold, the palace of his pride!
God Neptune's palaces!' With noise increas'd,
They shoulder'd on towards that brightening east.
At every onward step proud domes arose
In prospect,—diamond gleams, and golden glows
Of amber 'gainst their faces levelling.
Yoyous, and many as the leaves in spring,
Still onward; still the splendour gradual swell'd.
Rich opal domes were seen, on high upheld
By jasper pillars, letting through their shafts
A blush of coral. Copious wonder-draughts
Each gazer drank; and deeper drank more near" [1]).

Jede Plötzlichkeit und Heftigkeit der Bewegung ist gemieden. Es macht sich dieselbe Abneigung gegen alles Abrupte in der Bewegung, im Fortgang der epischen Bilderfolge bemerkbar wie gegen das Abrupte in der äußeren Linie der Naturformen. Zwar fehlen diese schroffen Formen nicht ganz in Keats' Dichtung, wie anfangs erwähnt wurde, und ebensowenig fehlt jegliches Unvermittelte, Plötzliche der Bewegung. „Endymion" weist genügend Beispiele dafür auf. Aber bereits im „Endymion" erfährt diese Bewegungsart eine negative Wertung.

Das plötzliche Auftauchen neuer Wunder macht Endymion *„breathless"*, aber nicht *„content"*. Zwar lockt die Neuheit des Wunderbaren, *„'Twas far too strange, and wonderful for sadness; sharpening, by degrees, his appetite to dive into the deepest"* [2]), und für Augenblicke nimmt der schnelle Wechsel der Erscheinungsformen gefangen:

---

[1]) P. W. S. 134. Endymion III. V. 828 ff.
[2]) Ebda. S. 89. Endymion II. V. 219 ff.

„But he revives at once: for who beholds
New sudden things, nor casts his mental slough" [1]).

Die gigantischen, seltsamen Formen bewirken Staunen, Verwirrung und Beklemmung:

„. . . and with such a stun
Came the amazement . . ." [2]).
„. . . Chilly and numb
His bosom grew" [3]).

Bald überwältigen Überdruß und Einsamkeit unter diesen Formen, die kein Einfühlen, keine Beseelung zulassen, Endymion, schmerzendes Heimweh erfüllt ihn:

„A homeward fever parches up my tongue—" [4]).
„. . . let me see my native bowers!
Deliver me from this rapacious deep!" [5]).

Daß die sanft anschwellende und ausgehende Bewegung wirklich Keats' innerem Sein die gemäßeste Art war, bestätigt auch einer seiner allgemeinen Grundsätze der Kunstanschauung: *„Its* [der Poesie] *touches of beauty should never be half-way, thereby making the reader breathless, instead of content. The rise, the progress, the setting of Imagery should, like the sun, come natural to him, shine over him, and set soberly, although in magnificence, leaving him in the luxury of twilight"* [6]).

Diese Bewegungsform entspricht im ganzen der seelischen Haltung und dem Lebensrhythmus des Epikers, der abseits steht vom Strom der Ereignisse, sie an sich vorüberziehen läßt, aber nicht von ihnen mitgerissen wird. Sein Verhältnis zum künstlerischen Objekt bleibt stets das des Schauenden. Eine Bevorzugung der Synthese in Keats' Dichtung, der Ausgleich zweier Extreme durch ein Mittleres war schon mehrfach zu bemerken.

In bezug auf die Linie trat dieses Moment in der Wellenform, dem Hügelland hervor; im Reich der Farbe findet es Ausdruck in den Mischfarben und in der Gesamtstimmung von *„shine or gloom"* [7]); im Akustischen ist es in den sanften, weichen Klängen zu erkennen und kehrt schließlich auch in der Bewegungsform wieder: nicht maßloses Vorwärtsstürmen, nicht völlige Ruhe, sondern eine sachte Bewegung. Keats schaut und

---

[1]) P. W. S. 101. Endymion II. V. 637 f.
[2]) Ebda. S. 89. Endymion II. V. 247 f.
[3]) Ebda. V. 243 f.
[4]) Ebda. S. 92. Endymion II. V. 319.
[5]) Ebda. V. 331 f.
[6]) C. W. IV. L. XLII. 27. Febr. 1818. To J. Taylor.
[7]) P. W. S. 58. Endymion I. V. 32.

schildert sie in der Natur besonders unter zwei Formen: als Gleiten und als Schweben. Fast immer gehört zu seinen Landschaften das sanfte Fließen eines Baches:

„How silent comes the water round that bend;
Not the minutest whisper does it send
To the o'erhanging sallows" [1]).
„. . . Then up he rose
And, slowly as that very river flows,
Walk'd towards the temple grove . . ." [2]) [3]).

Die Bootsbewegung, das Gleiten auf dem Fluß muß Keats ein besonders angenehmes Gefühl verursacht haben. Er fühlt sich in dieser Art der Bewegung so wohl, daß sie ihm zum Bild für ein gehobenes Lebensgefühl wird, zum Bild für das Gefühl, das ihn beim Dichten erfüllt, wenn die Schwere des Daseins *„the pain of Existence"* [4]) aufgehoben ist.

„I live under an everlasting restraint—never relieved except when I am composing" [5]).

Diese Zeiten produktiven Schaffens empfindet er als ein Getragensein und Vorwärtsgleiten:

„. . . I'll smoothly steer
My little boat, for many quiet hours,
With streems that deepen freshly into bowers.
Many and many a verse I hope to write" . . . [6]) [7]).

Auch in seinen Briefen gebraucht er das gleiche Bild: *„I would fain, as my sails are set, sail on without an interruption for a Brace of Months longer"* [8]).

Welchen Genuß ihm der Anblick still, leicht und behende gleitender Schiffe macht, sagt er in folgenden Worten: *„One of the pleasantest things I have seen lately was at Cowes. The Regent in his Yatch . . . was anchored opposite—a beautiful vessel —and all the Yatchs and boats on the coast were passing and repassing it; and circuiting and tacking about it in every direction—I never beheld anything so silent, light and graceful"* [9]).

---

[1]) P. W. S. 4. I Stood Tip-Toe V. 65 ff.
[2]) Ebda. S. 166. Endymion IV. V. 924 ff.
[3]) Siehe auch: Ebda. S. 11. Calidore V. 19 ff.; ebda. S. 59. Endymion I. V. 102 f.; ebda. S. 84. Endymion II. V. 51 f.; ebda. S. 6. I Stood Tip-Toe V. 137 f.; ebda. S. 68. Endymion I. V. 419 f.; ebda. S. 25. Epistle To G. F. Mathew V. 42; ebda. S. 12. Calidore V. 52.
[4]) C. W. IV. L. LVII. 28. May 1818. To Bailey.
[5]) L. of J. K. L. LXXXIX. Dez. 18—4. Jan. 1819. To G. Keats.
[6]) P. W. S. 58. Endymion I. V. 46 ff.
[7]) Siehe auch: Ebda. S. 30. Epistle To Ch. C. Clarke V. 15 ff.
[8]) C. W. IV. L. LVII. 28. May 1818. To Bailey.
[9]) L. of J. K. L. CXXIV. 17. Aug. 1819. To F. Brawne.

Neben der gleitenden Bewegung, für die Keats auch im übertragenen Sinn das Verb *„to sail"* gebraucht — *„silent sails this shadowy queen athwart . . ."* [1]) entspricht die Bewegungsform des Schwebens am meisten dem seelischen Rhythmus Keats'. Darum liebt er das langsame Ziehen der Wolken über die Weite des Himmels, den sacht aufsteigenden Mond und die schwebenden Vögel: *„watching the sailing cloudlet's bright career"* [2])

„. . . from opening clouds, I saw emerge
The loveliest moon, that ever silver'd o'er
A shell for Neptune's goblet: she did soar
So passionately bright, my dazzled soul
Commingling with the argent spheres did roll
Through clear and cloudy" [3]).

„Eagles may seem to sleep wing-wide upon the air" [4]) [5]).

Mit besonderer Einfühlung schildert Keats das Schweben der Zauberrosse im „Endymion", um dann sogleich wieder den Zustand des Schwebens als Bild für sein eigenes Gefühl als Dichter zu verwenden:

„. . . Through the air they flew,
High as the eagles. Like two drops of dew
Exhal'd to Phoebus' lips, away they are gone,
Far from the earth away—unseen, alone,
Among cool clouds and winds, but that the free,
The buoyant life of song can floating be
Above their heads, and follow them untir'd.—
Muse of my native land, am I inspir'd?
This is the giddy air, and I must spread
Wide pinions to keep here; nor do I dread
Or height, or depth, or width, or any chance
Precipitous: I have beneath my glance
Those towering horses and their mournful freight.
Could I thus sail, and see, and thus await
Fearless for power of thought, without thine aid" [6]) [7]).

Das Schweben und Freisein von aller Schwere erfüllt auch im Traum Keats als ein beseeligendes Gefühl: *„The dream was*

---

[1]) P. W. S. 102. Endymion II. V. 647 f.
[2]) Ebda. S. 38. Sonnet: To one who . . . V. 11.
[3]) Ebda. S. 73. Endymion I. V. 591 ff.
[4]) Ebda. S. 327. Lines Written In The Highlands V. 18.
[5]) Siehe auch: Ebda. S. 154. Endymion IV. V. 497, 502 f.; ebda. S. 59. Endymion I. V. 87 f.; ebda. S. 91. Endymion II. V. 288; ebda. S. 26. To My Brother George V. 10 f.; ebda. S. 6. I Stood Tip-Toe V. 113 ff.
[6]) Ebda. S. 150. Endymion IV. V. 347.
[7]) Siehe auch: Ebda. S. 151. Endymion IV. V. 401; ebda. S. 88. Endymion II. V. 185.

one of the most delightful enjoyments I ever had in my life. I floated about the whirling atmosphere as it is described with a beautiful figure, to whose lips mine were joined, as it seemed for an age—and in the midst of all this cold and darkness I was warm—even flowery tree-tops sprung up, and we rested on them, some-times with the lightness of a cloud till the wind blew us away again" [1]).

Als Bild für einen Glückszustand, zuweilen auch für den Augenblick dichterischen Schaffens, begegnet — neben dem Gleiten im Boot — bei Keats auch die Bewegung des Schwebens.

„Feel we these things?—that moment have we stept
Into a sort of oneness, and our state
Is like a floating spirit's" [2]).
„. . . Fair world, adieu!
Thy dales, and hills, are fading from my view:
Swiftly I mount, upon wide spreading pinions,
Far from the narrow bounds of thy dominions.
Full joy I feel, while thus I cleave the air,
That my soft verse will charm thy daughters fair,
And warm thy sons" [3]) [4]).

Neben der besonderen Art der aktiven Bewegung und den Bewegungsformen des Gleitens und Schwebens liebt Keats auch einen charakteristischen Bewegungsgrad im Atmosphärischen. Nicht die kraftvolle, gewaltsame, feindliche, vernichtende Seite reizt ihn zur Darstellung; aber stark ist seine Empfänglichkeit für die sanften Schwingungen und leisesten Regungen der Luft. „Soft" und „gentle" charakterisieren auch im Atmosphärischen den Intensitätsgrad, der ihm am adäquatesten ist:

„Softly the breezes from the forest came,
Softly they blew aside the taper's flame" [5]).
„. . . weeping trees
Moving about as in a gentle wind" [6]).
„. . . when Zephyr bids
A little breeze to creep between the fans
Of careless butterflies" [7]) [8]).

---

[1]) L. of J. K. L. CIV. 15. Apr. 1819. To G. a. G. Keats.
[2]) P. W. S. 78. Endymion I. V. 795 ff.
[3]) Ebda. S. 29. Epistle To G. Keats V. 103.
[4]) Siehe auch: Ebda. S. 85. Endymion II. V. 69 ff.; ebda. S. 197. Isabella X. V. 1 f.; ebda. S. 6. I Stood Tip-Toe V. 139 f.
[5]) Ebda. S. 15. Calidore V. 152 f.
[6]) Ebda. S. 101. Endymion II. V. 615 f.
[7]) Ebda. S. 77. Endymion I. V. 763 ff.
[8]) Siehe auch: Ebda. S. 177. Lamia I. V. 222 f.; ebda. S. 43. Sleep And Poetry V. 1; ebda. S. 291. Sonnet: Oh! how I love . . . V. 3 f.; ebda. S. 8. I Stood Tip-Toe V. 194 f.

Und von diesem sanften Wind empfangen die Dinge auch nur eine sachte schwingende Bewegung. Die weichen Formen von Korn, Gras und Haar fluten in der charakteristischen Wellenlinie, wie dies schon im ersten Abschnitt der Arbeit bei Besprechung der Linie dargestellt wurde. Gewänder flattern, die Zweige der Bäume schwingen leicht, die schlanken Tannen wiegen ihre Wipfel hin und her, und die Blumen nicken und tanzen auf und ab.

„While her robes flaunted with the daffodils“ [1]).
„Thy hair soft-lifted by the winnowing wind“ [2]).
„. . . be quickly near,
By every wind that nods the mountain pine,
O forester divine!“ [3]).
„I saw an arbour with a drooping roof
Of trellis vines, and bells, and larger blooms,
Like floral censers, swinging light in air [4]) [5]).

Welche Bedeutung erlangt nun die Bewegung der Dinge in Keats' Naturdarstellung, und mit welchem Sinn erfüllt er sie? Schon bei der Bewegung des Klanglichen war das Moment der Raumdeutung und Raumerweiterung erwähnt worden. Das gleiche erreicht Keats auch durch die Bewegung des Sichtbaren. Im „Endymion“ gibt er eine Raumerweiterung der sichtbaren Landschaft in nur geahnte Fernen, ja ins Mystische hinein durch ein Bewegungsmoment in der Schilderung der Landschaft und schafft so einen Hintergrund, der bereits die ganze Spannweite des Geschehens vom Wirklichen ins Mystische in seiner landschaftlichen Stimmung einschließt. Gemeint sind folgende Verse:

„And it had gloomy shades, sequestered deep,
Where no man went; and if from shepherd's keep
A lamb stray'd far a-down those inmost glens,
Never again saw he the happy pens
Whither his brethren, bleating with content,
Over the hills at every nightfall went.
Among the shepherds, 'twas believed ever,
That not one fleecy lamb which thus did sever
From the white flock, but pass'd uworried
By angry wolf, or pard with prying head,

---

[1]) P. W. S. 176. Lamia I. V. 184.
[2]) Ebda. S. 246. To Autumn II. V. 2.
[3]) Ebda. S. 63. Endymion I. V. 260 ff.
[4]) Ebda. S. 443. The Fall Of Hyperion I. V. 25 ff.
[5]) Siehe auch: Ebda. S. 73. Endymion I. V. 627 f.; ebda. S. 182. Lamia II. V. 18 ff.; ebda. S. 72. Endymion I. V. 566 f.; ebda. S. 62. Endymion I. V. 201 f.

Until it came to some unfooted plains
Where fed the herds of Pan" [1]).

Der Weg der Herde über die Hügel zur Ruhe in der Hürde bewegt sich im Vordergrundlichen, im wirklich Geschauten der Landschaft. Im Kontrast dazu steht der Weg der verirrten Lämmer in die Tiefen der Waldschluchten, die kein Menschenfuß betrat, und weiter in die Tiefen des Mystischen, ins Geheimnisvolle der Panswiese. Fläche und Tiefe, Gesehenes und Geahntes sei durch diese Bewegungen zur Einheit verbunden.

Das vermittelnde, tragende Element in der Bewegung der Klänge ist die Atmosphäre. Und sie ist auch Träger des Duftes. Sein Schweben wird in gleicher Weise empfunden wie das der Klänge und erweckt in gleicher Weise Raumgefühl.

„. . . *rain-scented eglantine*
Gave temperate sweets to that well-wooings sun" [2]).

Das Steigen des Rosenduftes zur Sonne gibt die Empfindung von der Weite des Raumes. Nicht enger irdischer Raum, sondern kosmischer Raum wird durch die Verbindung *„eglantine—well-wooing sun*" angedeutet, der aber durch die Richtungen sympathischen Entgegenstrebens von Rose und Sonne zu einer großen Einheit wird [3]).

Bewegung der Dinge ist für Keats aber auch Ausdruck ihres inneren Lebens, der Gefühlserfülltheit alles Seins. Keats beseelt die Natur und vorwiegend mit den Gefühlen, die in seinem eigenen Ich die Vorherrschaft haben. Alle Dinge, Pflanzen und Tiere empfinden Genuß in dem Gefühl ihres eigenen Daseins, oder sie streben durch ihre Bewegung nach Erhöhung dieser Daseinslust.

„. . . *cold springs had run*
To warm their chilliest bubbles in the grass" [4]).
„Where swarms of minnows show their little heads,
Staying their wavy bodies 'gainst the streams,
To taste the luxury of sunny beams
Temper'd with coolness. How they ever wrestle
With their own sweet delight" [5]) [6]).

Aber dieses Streben nach eigenem Genuß ist nicht lediglich

---

[1]) P. W. S. 59. Endymion I. V. 67 ff.
[2]) Ebda. S. 59. Endymion I. V. 100 f.
[3]) Siehe auch: Ebda. S. 8. I Stood Tip-Toe V. 197 f.
[4]) Ebda. S. 59. Endymion I. V. 102 f.
[5]) Ebda. S. 5. I Stood Tip-Toe V. 72 ff.
[6]) Siehe auch: Ebda. S. 3. I Stood Tip-Toe V. 21 f.; ebda. S. 57. Endymion I. V. 16 ff.

selbstisch; allem Nehmen entspricht auch ein Geben in der Natur:

„The ripples seem right glad to reach those cresses,
And cool themselves among the em'rald tresses.
The while they cool themselves, they freshness give,
And moisture, that the bowery green may live:
So keeping up an interchange of favours,
Like good men . . .“ [1]).

Aus dem Gefühl eines Dinges für die Schönheit des andern entsteht ein Strom von Sympathie zwischen allen Dingen, der sie ihre Trennung schmerzlich empfinden, ihr Zueinanderstreben aber von Freude begleitet sein läßt:

„. . . the sun unwilling leaves
So dear a picture of his sovereign power“ [2]).
„. . . sweeter than the rill
To its old channel, or a swollen tide
To margin sallows . . .“ [3]) [4]).

Den vollendetsten Ausdruck hat dies Verbundensein aller Dinge durch Schönheit und Sympathie und ihr Zueinanderstreben und Aufeinanderwirken in Versen des „Endymion“ gefunden, in denen selbst die Ruhe und Starrheit der Bergformen sich in sehnende Bewegung auflösen [5]).

Aus der von Keats bevorzugten Bewegungsart an den Dingen der Erscheinung spricht eine Abneigung gegen alles Heftige und Gewaltsame. Aber auch völlige Ruhe ist ihm nicht gemäß. Er sieht die Dinge vorwiegend in einer Synthese dieser beiden Extreme, in einer sanften Bewegung, deren Wesen im leichten Dahinfließen der Flüsse, im Gleiten des Kahnes, im Schweben der Vögel und Wolken am besten verkörpert ist.

Eine Keats gemäße Form, die Wellenlinie, tritt auch im Bewegungsablauf in Erscheinung, d. h. er liebt den Verlauf einer Bewegung von ihren ersten Anfängen an über einen Höhepunkt bis zu ihrem allmählichen Ausgang zu verfolgen. Auch die Bewegung des Atmosphärischen trägt den gemäßigten, sanften Charakter.

Im ganzen entspricht Keats ein aktives Moment der Be-

---

[1]) P. W. S. 5. I Stood Tip-Toe V. 81 ff.
[2]) Ebda. S. 71. Endymion I. V. 547 f.
[3]) Ebda. S. 92. Endymion II. V. 339 ff.
[4]) Siehe auch: Ebda. S. 11. Calidore V. 3 ff.; ebda. S. 81. Endymion I. V. 937 ff.
[5]) Ebda. S. 114. Endymion III. V. 52—72.

wegung wenig[1]). Bewegung als reine Kraftäußerung, Bewegung zur Überwindung von Widerständen, zur Erreichung eines Ziels ist ihm wesensfremd. Ihm ist vielmehr das passive Ergriffen- und Getragenwerden des Ich von einer Bewegung gemäß, das mühelose Gleiten und Schweben ohne Ziel, rein um der Bewegungsform in ihrer Eigenart willen. Es liegt darin ein starker Verzicht auf das voluntative Element im eigenen Ich. —

Durch Bewegung erreicht Keats eine Raumdeutung und Raumerweiterung; durch Bewegung verbindet er Sichtbares und Unsichtbares, Sinneswahrnehmung und Phantasieanschauung. Und Bewegung ist in der Welt der Dinge der Ausdruck ihrer inneren Beseeltheit, ihres pulsenden Lebensgefühls, ihres sympathischen Verbundenseins untereinander und ihrer gegenseitigen Beglückung.

Auf Grund der Einzelausführungen in den vier Gebieten: Form und Linie, Farbe, Ton und Bewegung läßt sich nun mit genügender Sicherheit eine Zusammenfassung der wesentlichsten Züge in Keats' Schönheitsideal geben. Schönheit bedeutet für Keats Sinnenfreude. Und da Keats bei einer starken Empfänglichkeit für alle Sinneseindrücke auch ein gleichzeitiges Ergriffensein mehrerer Sinne liebt, so steigert sich das Schöne für ihn, wenn möglichst alle Sinne dadurch beeindruckt werden.

Linien, Formen und Stofflichkeit, Farben, Klänge und Duft — alles ist wesentlich und gibt vereint erst den vollen Genuß. Durch diese vielfältige Sinnenwirkung gewinnt die Welt der schönen Dinge einen gewissen Reichtum, Allseitigkeit und Rundung. Innerhalb der verschiedenen Sinnesgebiete wirkt aber eine sorgfältige Auswahl zur Bildung eines individuellen Schönheitsideals. Damit ist Keats' Stellung zur Wirklichkeit und das Verhältnis zwischen Schönheit und Wirklichkeit berührt.

Sein Streben geht sichtlich auf Erhöhung und Vollendung der Wirklichkeit aus, und er erreicht diese durch Ausschaltung aller ihm unangenehmen und durch Alleindarstellung der ihm adäquaten Seiten des Wirklichen. Eingang in sein Schönheitsideal findet allerdings ein Zwiespalt der Welt: die gleichzeitige Existenz von Schönheit und Vergänglichkeit. In dieser Erkenntnis liegt Keats' Melancholie begründet, die aber positiv gewendet und als Genuß ausgekostet wird.

Keats neigt wenig zu den großen, einfachen Formen, die das Gefühl des Erhabenen erwecken. Er liebt die Vielgestaltigkeit, das Individuelle des Dings. Und so vermag ihn die Be-

[1]) Dieser Umstand veranlaßte vielleicht B. Fehr, vom „unmotorischen Keats" zu sprechen. Bernhard Fehr, Die englische Literatur des 19. und 20. Jhdts. S. 125.

sonderheit einer Form und ihre feinste Prägung zu fesseln, so erfaßt er jede Farbnuance und die Eigenart der Klänge.

Alles Kämpferisch-Kraftvolle liegt ihm fern. Passivität ist ihm gemäßer als das Voluntative und aktive Element. In allen Sinnesgebieten ist ihm eine mittlere, synthetische Art angenehm: weiche, geschwungene Linien, weiche Stofflichkeit, abgetönte Farben, leise schwellende Klänge und leichte schwebende Bewegungen. Aus diesen Elementen bildet sich eine Nuance des Schönen, die als das Lieblich-Schöne bezeichnet werden muß. Eine Neigung zum Kostbaren, Auserlesenen macht sich besonders in der Farbwahl und der weichen Stofflichkeit der Dinge bemerkbar.

Nun bleiben aber die so intensiv und liebevoll in ihrer Individualität beachteten Einzelformen nicht in sich beschlossen und isoliert im Raume stehen. Ihre Grenzen sind weich und gelockert, und Linien und Formen vereinigen sich zu einer Fülle, in der das Einzelne nur als Teil der Gesamterscheinung Bedeutung hat, Farben fließen ineinander zu einem flimmernden Spiel, Töne klingen zusammen und werden bedeutungs- und stimmungsvoll erst in diesem Zusammenklang. Ja, das Einzelne verliert sich zuweilen im Ganzen, die Linien in der umfassenden Atmosphäre, in Ferne und Nebelhüllen, die Farben geben ihr Eigenleben im Licht, das sie blendend bestrahlt, oder in der Dämmerung, die sie umhüllt, auf, die Töne verklingen in der Ferne. Einzelgrenzen gehen auf im umfassenden Ganzen.

Innerer Sinn alles Ineinanderwebens und Zueinanderstrebens zu einer Totalität ist ein Strom von sympathischen Gefühlen, der die Dinge durchpulst und die Welt zur Einheit bindet. Denn Schönheit ist nicht nur Sinnenfreude für Keats, zur Schönheit gehört auch Beseelung. Nicht die Kälte einer rein formalen Schönheit ist das Letzte, sondern die aus dem Seelischen erblühende Wärme. Die beiden letzten Prinzipien, Vitalität und Sympathie, sind schon im Elementaren vereinigt. Das Seelische gehört dem gesamten Sein an.

Schönheit bleibt auch nicht ganz im Sinnlichen erfaßbar. Auch die Grenzen des Ganzen als Sinnenwelt gedacht, verschwimmen hinüber zu einem Phantasiegeschauten, Geheimnis- und Ahnungsvollen. Ein Wort von Keats — in anderem Zusammenhang gesagt — kann sehr gut als auf sein Schönheitsideal geprägt gelten: *„A beautiful thing made more beautiful by being reflected and put in a mist“* [1]).

Schön ist, was der Phantasie Spielraum läßt! Und so gehört auch das Geheimnisvolle durchaus zu den Elementen des Schö-

[1]) C. W. III. S. 258. Essays And Notes VIII, 5.

nen für Keats, es webt um die Grenzen des Erfaßbaren, wie die Nebel um die Linien und Formen der sichtbaren Welt. Nebel und Geheimnis wollen nicht zerstört sein, denn sie erhöhen die Schönheit der Welt.

Keats' Schönheitsideal ist begrenzt im Sinne des Lieblich-Schönen. Reich aber durch die sinnliche Allseitigkeit und durch die vielfältigen Schattierungen des Einzeldinglichen innerhalb dieses Ideals der lieblichen Schönheit; von flimmernder Fülle und kostbarer Weiche und von umspannender Weite, die die Individualität des Teils wie das Gesamtbild umfaßt und aus dem Geschauten in das nur Geahnte hinüberspielt.

II. Psychische Veranlagung und Weltanschauung.

Keats' psychische Veranlagung spiegelt sich besonders klar in seinen Briefen, sowie in seinem ersten Versepos „Endymion". Die frühesten Briefe, die in Betracht kommen, stammen aus dem Jahr 1817, aus der Zeit seiner Arbeit am „Endymion", seinem 22. Lebensjahr. Seine psychische Entwicklung steht in dieser Zeit durchaus noch auf der Stufe des Jugendlichen.

Keats ist sich dieses Zwischenstadiums vollauf bewußt, wie die Sätze aus der Vorrede zu „Endymion" beweisen: *„The imagination of a boy is healthy, and the mature imagination of a man is healthy; but there is a space of life between, in wich the soul is in a ferment, the character undecided, the way of life uncertain, the ambition thick-sighted"* [1]).

Die Spuren dieser seelischen Verfassung trägt „Endymion", und der Held ist ein getreues Abbild von Keats selbst. Aus den Briefen spricht eine seelische Struktur, in der Gefühlsleben und Phantasietätigkeit vorherrschen. Keats ist durchaus Stimmungsmensch, ganz von seinen momentanen Stimmungen absorbiert und fortgetragen. Die Färbung dieser Gefühlserfülltheit ist wechselnd, bald positiv, bald negativ. Aus hoffnungsvoller optimistischer Stimmung schlägt sein Gefühl um in tiefste Niedergeschlagenheit. Der ganze Stimmungsablauf geht in Kurven und erfüllt ihn mit quälender Unruhe. Das labile seelische Gleichgewicht ist bedingt durch die eigenartige körperlich-seelische Prägung Keats'. Stimmungen erwachsen ohne äußeren Anlaß aus unerklärten Zuständen des Innern. Eine starke Phantasietätigkeit steigert etwa auftauchende reale Schwierigkeiten zu phantastischen, unüberwindlichen Gebilden und treibt ihn zu äußerster Skepsis.

Aber auch in positiver Richtung übersteigert die Phantasie das Gegebene und verwandelt es in lichte Reiche von Harmonie

[1]) P. W. S. 56. Endymion. Preface.

und Schönheit, aus denen der Blick in die Realität wieder schmerzliches Erwachen bedeutet. Ein Zwiespalt zwischen Realitätsgegebenheit und übersteigerter Phantasieschöpfung ist ein ständig hervortretender Zug. Folgende Briefstellen beleuchten seine seelische Artung:

„The violence of my temperament continually smothered down . . .“ [1]). *„I carry all matters to an extreme,—so that when I have any little vexation, it grows in five minutes into a theme for Sophocles. Then, and in that temper, if I write to any friend, I have so little self-possession that I give him matter for grieving, at the very time perhaps when I am laughing at a Pun“* [2]). *„I have asked myself so often why I should be a poet more than other men, . . . the idea has grown so monstrously beyond my seeming power of attainment, that the other day I nearly consented with myself to drop into a Phaeton“* [3]). *„With my inconstant disposition it is no wonder that this morning amid all our bad times and misfortunes, I should feel so alert and well spirited. It is because my hopes are ever paramount to my despair“* [4]).

„To-night I am all in a mist I scarcely know what's what. But you knowing my unsteady and vagarish disposition will guess that all this turmoil will be settled by to morrow-morning“ [5]).

Auch seine Stellung zur Frau versucht Keats selbst aus seiner phantastischen Übersteigerung des Wirklichen und der daraus folgenden Enttäuschung zu erklären: *„I am certain I have not a right feeling towards women— . . . Is it because they fall so far beneath my boyish Imagination? When I was a schoolboy I thought a fair woman a pure Goddess“* [6]). *„. . . you must be charitable and put all this perversity to my being disappointed since my boyhood“* [7]).

Die starke Beteiligung der Phantasie an der negativen Steigerung seiner Stimmung hat Keats mehrfach betont: *„ . . . forget the brightest realities for the dull imaginations of my own Brain“* [8]). *„. . . my troubles were all of the Imagination“* [9]). *„Imaginary grievances have always been more my torment than real ones . . . our imaginary woes are conjured*

---

[1]) L. of J. K. L. CIV. 14. Febr. 1819. To G. a. G. Keats.
[2]) C. W. IV. L. LXVII. July 1818. To Bailey.
[3]) Ebda. L. X. 10. May 1817. To Hunt.
[4]) L. of J. K. L. CXXXV. 18. IX. 1819. To G. Keats.
[5]) Ebda. L. CXXXI. 22. IX. 1819. To Reynolds.
[6]) C. W. IV. L. LXVII. July 1818. To Bailey.
[7]) Ebda. L. LXVII. July 1818. To Bailey.
[8]) L. of J. K. L. CXXIV. 19. Aug. 1819. To F. Brawne.
[9]) Ebda. L. CVIII. 31. May 1819. To Miss Jeffrey.

up by our passions, and are fostered by passionate feeling. The imaginary nail a man down for a sufferer, as on a cross; the real spur him up into an agent"[1]). „*I feel I can bear real ills better than imaginary ones*"[2]).

Keats hat das Empfinden, daß sein Körper diesen starken seelischen Schwankungen nicht gewachsen ist: „*My mind has been the most discontent and restless one that ever was put into a body too small for it*"[3]). „*But I feel my body too weak to support me to the height, I am obliged continually to check myself, and be nothing*"[4]).

Die gleichen Gefühlsschwankungen, die Keats selber eigen sind, leiht er dem seelischen Sein Endymions. Auch Endymions Stimmungen schlagen aus freudiger Zuversicht in tiefste Mutlosigkeit um, ja in Zweifel an dem Wert seines Zieles überhaupt: „*So, with unusual gladness, on he hies*"[5]).

Und einige Verse weiter:

„*The solitary felt a hurried change*
Working within him into something dreary,—
Vex'd like a mornnig eagle, lost, and weary,
And purblind amid foggy, midnight wolds"[6]).
„*Yet still I feel immortal!*"[7]).
„*No, no, too eagerly my soul deceives*
Its powerless self: I know this cannot be . . ."[8]).

Auch Endymion verliert sich in phantastische Steigerung und sinkt plötzlich erwachend zurück zum empirischen Ich und zur Wirklichkeit mit all ihren Unzulänglichkeiten:

„*There, when new wonders ceas'd to float before,*
And thoughts of self came on, how crude and sore
The journey homeward to habitual self!"[9]).

Auch Endymion kennt die Steigerung vom Wahrgenommenen zum Phantasiegeschauten:

„*He could not bear it—shut his eyes in vain;*
Imagination gave a dizzier pain"[10]).

In dem Wandermotiv im „Endymion" äußert sich Keats'

---

[1]) L. of J. K. L. CXXXIV. 23. Sept. 1819. T. F. Brawne.
[2]) Ebda. L. CXXXV. 17. Sept. 1819. To G. Keats.
[3]) Ebda. L. CLXXIV. March 1820. To F. Brawne.
[4]) Ebda. L. CXXVI. 25. Aug. 1819. To Reynolds.
[5]) P. W. S. 100. Endymion II. V. 593.
[6]) Ebda. S. 101. Endymion II. V. 633 ff.
[7]) Ebda. S. 103. Endymion II. V. 686.
[8]) Ebda. Endymion II. V. 701 f.
[9]) Ebda. S. 90. Endymion II. V. 274 ff.
[10]) Ebda. S. 139. Endymion III. V. 1008 f.

innere Ruhelosigkeit. Die Wandersehnsucht beherrscht Keats' Leben:

„If my books will help me to it, then will I take all Europe in turn, and see the Kingdoms of the Earth and the glory of them" [1]). *„I purpose within a month to put my knapsack at my back and make a pedestrian tour through the North of England, and part of Scotland—to make a sort of Prologue to the Life I intend to pursue—that is to write, to study and see all Europe at the lowest expence"* [2]). *„I wish I had money enough to do nothing but travel about for years"* [3]).

In dieser Wanderlust ist ein Zweifaches vereinigt: Befreiung vom Ich einerseits und Konzentration auf das Ich anderseits. Die neuen Eindrücke nehmen gefangen und lenken die Gedanken vom eigenen Selbst hinweg. Keats spricht mehrfache Gründe für seinen Wanderwillen aus.

„I have many reasons for going wander-ways: to make my winter chair free from spleen—to enlarge my vision—to escape disquisitions on Poetry and Kingston Criticism" [4]). *„I will get such an accumulation of stupendous recollections that as I walk through the suburbs of London I may not see them—I will stand upon Mount Blanc and remember this coming Summer when I intend to straddle Ben-Lomond—with my soul!"* [5]).

Die neuen Eindrücke bedeuten nicht nur momentane Sensation, sondern dauernde Bereicherung, einen Wert, der erst im späteren Nacherleben zur vollen Entfaltung kommt: *„ . . . next winter every thing will come up in prime order as we verge such and such things"* [6]).

Sucht er sich so die Dinge der Außenwelt, die ihm schön erscheinen, zum dauernden inneren Besitz und sich dadurch von der jeweiligen zufälligen Umgebung unabhängig zu machen, so gibt ihm die Fremde zugleich Loslösung von Dingen und Beziehungen, die sein Gefühl zu stark beanspruchen und die, durch die Intensität aller seiner seelischen Anteilnahme, einen Teil zu seiner inneren Unruhe beitragen. Die Fremde dagegen gewährt Abstand von den Dingen und die Ruhe des kühlen Betrachters, die er für sein Schaffen erstrebt.

Er spricht diese Gedanken in Verbindung mit einem Reiseplan nach Indien aus: *„Your advice about the Indiaman is a very wise advice, because it just suits me, though you are a little in*

---

[1]) C. W. IV. L. LI. 9. April 1918. To Reynolds.
[2]) Ebda. L. L. 10. April 1818. To Haydon.
[3]) L. of J. K. L. CL. 15. Jan. 1819. To G. a. G. Keats.
[4]) C. W. IV. L. LI. 9. April 1818. To Reynolds.
[5]) Ebda. L. L. 10. April 1818. To Haydon.
[6]) Ebda. L. LXVIII. 23. July 1818. To Thomas Keats.

the wrong concerning its destroying the energies of Mind: on the contrary it would be the finest thing in the world to strengthen them.—To be thrown among people who care not for you, with whom you have no sympathies forces the Mind upon its own resources, and leaves it free to make its speculations of the differences of human character and to class them with the calmness of a Botanist"[1]).

Keats strebt nach dieser Loslösung von allem persönlichen Gefühlsanteil, weil ihn das Mitleiden aus seinem eigenen Sein und Schaffen heraus — und in das fremde Schicksal hineinzieht. Sagt er doch einmal bezeichnenderweise: „*Those whom I know already and who have g r o w n as it were a p a r t o f m y s e l f . . .*"[2]). Und ferner: „*I have never known any unalloy'd Happiness for many days together: the death or sickness of some one has always spoilt my hours*"[3])[4]).

Keats' Einfühlungsvermögen und restloses Hingegebensein an sein Gefühl und Mitgefühl und die Art seines künstlerischen Schaffens, die Abstand von den Dingen verlangt, führen in ihm den Konflikt herauf zwischen Künstlertum und Menschsein, der ihn immer wieder in seiner Dichtung beschäftigt. Dieser Kampf zwischen ästhetischen Neigungen und ethischen Forderungen ist ein Beweis dafür, daß Keats keine rein ästhetisch gerichtete Natur war, daß er den jugendlichen Typ des „ästhetischen Schwärmers"[5]) nicht rein verkörpert, sondern auch Züge des „Liebevollen" trägt.

In ihm konnte der Zug des „Liebevollen", daß „das Leiden an fremdem Leiden die ganze eigene Seele füllt"[6]), mächtig werden, aber Ansporn zur Tat und Opferung des eigenen Ich konnte er seiner unvoluntativen und doch vorwiegend ästhetischen Natur nicht sein. Im Künstler sieht er ein höchstes Prinzip. Sein ganzes Gefühl stellt den künstlerischen und ästhetischen Wert an erste Stelle, wenn auch in verschiedenen Äußerungen ihn Besinnung und Gerechtigkeitssinn zu einer Unterordnung dieses ihm höchsten Wertes unter andere veranlassen:

„*I do believe . . . that works of genius are the first things in this world. No! for that sort of probity and disinterestedness which such men as Bailey possess, does hold and grasp the tip-*

---

[1]) L. of J. K. L. CIX. 9. June 1819. To Miss Jeffrey.
[2]) Ebda. L. CXXVI. 25. Aug. 1819. To Reynolds.
[3]) Ebda. L. CXV. 1. July 1819. To F. Brawne.
[4]) Siehe auch: C. W. IV. L. LXXXI. Oct. 1818. To G. a. G. Keats; L. of J. K. L. CXXI. 2. Aug. 1819. To Dilke.
[5]) E. Spranger, Psychologie des Jugendalters. S. 349.
[6]) Ebda. S. 354.

top of any spiritual honors that can be paid to anything in this world" [1]). „*I am convinced more and more, every day, that fine writing is, next to fine doing, the top thing in the world*" [2]).

Wollte man die Individualität Keats' nach ihrer „Rhythmik des seelischen Gesamtverlaufs" einem bestimmten Typus zuordnen, so gehört sie fraglos zu dem jugendlichen Typ, den Spranger als den „Schwungvollen" bezeichnet und folgendermaßen charakterisiert: „ . . . auf jeden Wellengipfel folgt ein Wellental; auf Flut folgt Ebbe. Es ist unmöglich, sich dauernd in immer gleichschwebendem Enthusiasmus zu halten. Daher die gefährlichen Schwankungen dieser Temperamente, ihre seelischen Expansionen und Kontraktionen, die in kritischen Zeiten fast krampfartig verlaufen können" [3]).

Keats' starke Gefühlsgebundenheit ist von bestimmter, antithetischer Färbung. Er sucht gewissermaßen das Auf- und Absteigen von freudigen und schmerzlichen Empfindungen zu vereinigen zu einer Gefühlsabschattung, die ihn — nach der Terminologie Sprangers — dem jugendlichen Typus des „Sentimentalen" nahebringt. Spranger kennzeichnet die Sentimentalität wie folgt:

„Auch sie [die Sentimentalität] beruht auf einem Überwiegen schmerzhafter Gefühle. Aber in der Sentimentalität wird das Leidvolle geradezu genossen. Es liegt auch in ihm ein positives Moment, das Gefühl zu leben, und so kann von diesen Zuständen eine eigentümliche, unselige Seligkeit auf den ganzen Menschen ausstrahlen. . . . Die durchgängige Doppelbetonung aller Lebensinhalte, daß sie nämlich heiter sind und schmerzlich zugleich, gestattet, rational gesprochen, eine subjektive Wahl. Der Frühling, die Liebe, die Sehnsucht, das Kämpfen — man genießt sie beinahe doppelt, wenn man nicht das Positive direkt herausholt, sondern es durch seine schmerzliche Antithese, die Antithese der Endlichkeit und Vergänglichkeit, der erregbaren Seele noch näherbringt . . . Und wenn der Doppelgenuß die besondere Form des Nachgenusses annimmt, haben wir den jugendlichen Romantiker, für den alles nur schön ist, wenn es vergangen ist oder weil es vergänglich ist" [4]).

Bei Keats begegnet der Gedanke, daß wir im Leiden wenigstens noch unser Dasein fühlen, mehrmals:

„. . *the war, the deeds,*
The disappointment, the anxiety,

---

[1]) C. W. IV. L. XXX. 13. Jan. 1818. To G. a. Th. Keats.
[2]) L. of J. K. L. CXXVI. 25. Aug. 1819. To Reynolds.
[3]) E. Spranger, a. a. O. S. 341.
[4]) Derselbe, a. a. O. S. 345.

Imagination's struggles, far and nigh,
All human; bearing in themselves this good
That they are still the air, the subtle food,
To make us feel existence"[1]).

Und trotz aller ihn erfüllenden Sehnsucht — in den letzten beiden Jahren seines Lebens — nach Ruhe, Lösung, Tod äußert er, selbst im September 1820 noch, als sein Leben nur noch Schmerzen brachte und keine Freuden, ja nicht einmal Hoffnungen: „*I wish for death every day and night to deliver me from these pains and then I wish death away, for death would destroy even these pains which are better than nothing*"[2]).

In einer so ganz von Gefühlen und Stimmungen erfüllten Natur steht naturgemäß das voluntative Element zurück. Gefühlen und Stimmungen nachzugehen, sie auszukosten, bedingt Passivität und läßt nicht Zeit für ein ständiges Gerichtetsein des Geistes auf Tat. Ein bestimmt gerichteter Wille ist ein Energiestrom, der aus dem Individuum in die Objektwelt hineinströmt und einen Strom in umgekehrter Richtung vom Objekt in das Ich verhindert. Wo aber Passivität und Geöffnetsein der Seele ist, da kann die Welt in das Ich eindringen.

Diese Haltung ist Keats gemäß und ist seiner Meinung nach die geeignetste für den Künstler. Allerdings ist er sich ebenso der Gefahren der passiven Einstellung bewußt, durch die der Mensch auch allen schädlichen Einflüssen preisgegeben ist. Keats gibt einmal der Wechselbeziehung zwischen voluntativer, aktiver oder passiver Haltung des Individuums und den Einflüssen der Außenwelt anschaulich Ausdruck:

„*An idle man, a man who is not sensitively alive to self-interest in a city cannot continue long in good health. This is easily explained. If you were to walk leisurely through an unwholesome path in the fens, with a little horror of them, you would be sure to have your ague. But let Macbeth cross the same path with the dagger in the air leading him on and he would never have an ague or anything like it*"[3]).

Keats hat durch seine passive Natur namentlich unter der Wehrlosigkeit dem Mitleid gegenüber zu leiden wie unter allen negativen Einflüssen der Witterung. Das Wetter vermag ihn nach beiden Richtungen niederdrückend wie aufheiternd zu beeinflussen: „*I know not what I should do without a sunshiny morn-*

---

[1]) P. W. S. 87. Endymion II. V. 153 ff.
[2]) L. of J. K. L. CCXI. 28. Sept. 1820. To Brown.
[3]) Ebda. L. CXXIX. 5. Sept. 1819. To Taylor.

ing, now and then—it clears up one's spirits"[1]). „*The climate here weighs us down completely*"[2]).

Keats' voluntativ schwach veranlagte Natur erweist sich auch aus seiner Stellung zur Wirklichkeit. Ihn verlangt nicht nach Eingreifen in das tätige Leben, sondern vielmehr nach Loslösung aus allen Tatbeziehungen des Alltags. Gern überläßt er seinem Bruder George alle gemeinsamen Angelegenheiten des praktischen Lebens: „*My brother George always stood between me and my dealing with the world*"[3]).

Der Tatmensch braucht die Wirklichkeit als Objekt, auf das sein Wollen gerichtet ist, braucht Menschen und Alltagsleben, um sein Wollen in Tat umzusetzen. Keats sucht — in steigendem Maße — nach Einsamkeit. In einem frühen Sonett ist ihm Einsamkeit erst lieb, wenn sie ein verwandter Geist teilt:

> „*O Solitude! if I must with thee dwell, . . .*
> *. . . and it sure must be*
> *Almost the highest bliss of human-kind,*
> *When to thy haunts two kindred spirits flee*"[4]).

In der späteren Zeit entbehrt er auch den früher gepflegten persönlichen Verkehr mit den Freunden nicht. Während seines Zusammenlebens mit Brown im Jahr 1819 schreibt er bei der Rückkehr Browns nach kurzer Abwesenheit: „ . . . *regretted his return—it broke in upon me like a Thunderbolt. I had got in a dream among my Books—really luxuriating in a solitude and silence you alone should have disturb'd*"[5]).

Und aus demselben Jahr stammen folgende Äußerungen von ihm: „*I think if I had a free and healthy and lasting organization . . . I could pass my life very nearly alone though it should last eighty years*"[6]). „*I have taken a great dislike to town*"[7]). „*I see very little now, and very few persons, being almost tired of men and things*"[8]). *In the midst of the world I live like a hermit*"[9]).

Seine Gleichgültigkeit gegenüber der Welt steigert sich zu Abneigung und gelegentlich auch zu Äußerungen des Hasses: „*'Tis best to remain aloof from people and like their good parts without being eternally troubled with the dull process of their*

---

[1]) L. of J. K. L. LXXXIX. Dez. 18—4. Jan. 1819. To G. a. G. Keats.
[2]) C. W. IV. L. LII. 10. Apr. 1818. To Reynolds.
[3]) L. of J. K. L. CVIII. 31. May 1819. To Miss Jeffrey.
[4]) P. W. S. 37. Sonnet: O Solitude! . . . V. 1, 12 ff.
[5]) L. of J. K. L. CXXII. 6. Aug. 1819. To F. Brawne.
[6]) Ebda. L. CXXVI. 25. Aug. 1819. To Reynolds.
[7]) L. of J. K. L. CX. 9. June 1819.
[8]) Ebda. L. CIV. 14. Febr. 1819. To G. a. G. Keats.
[9]) Ebda. L. CXXXV. 17. Sept. 1819. To G. Keats.

everyday lives . . . Upon the whole I dislike mankind"[1]). „*I am sickened at the brute world . . . I hate men and women more . . . the world is too brutal for me*"[2]).

Keats' ganzes Tatbedürfnis findet Erfüllung in seinem künstlerischen Schaffen, aber dieser Wille zur künstlerischen Tat schwächt sich gegen Ende seines Lebens unter dem Einfluß körperlicher und seelischer Leiden in gleichem Maße ab, wie seine Entfremdung gegenüber der Welt zunimmt. Im Sommer 1819 schreibt er: „*Having two little loopholes, whence I may look out into the stage of the world: and that world on our coming I almost forgot. The first time I sat down to write, I could scarcely believe in the necessity for so doing*"[3]).

Das anfänglich sehr starke Streben nach Gestaltung seines Erlebnisses wird zu einem Schwanken zwischen Schaffen und reinem Traum, Formgebung und subjektiven inneren Erleben. Ausdruck findet diese Stimmung in der „*Ode On Indolence*"[4]), und diese Stimmung bezeichnet Keats als charakteristisch für das Jahr 1819 in seinem Leben: „*You will judge of my 1819 temper when I tell you that the thing I have most enjoyed this year has been writing an ode to Indolence*"[5]).

Die oben angeführte Briefstelle Keats', in der er sich als der ferne Zuschauer fühlt, der in das „Theater der Welt" schaut, drückt in ihrer Bildhaftigkeit die Keats wirklich gemäße Beziehung zu Leben und Wirklichkeit aus: Schau auf die Dinge und Begebenheiten, die Menschen und ihre Schicksale mit gänzlicher persönlicher Loslösung aus jeglicher Bezogenheit darauf!

Und dies Schauen nimmt bei ihm eine Intensität an, daß er gar nicht mehr das Bewußtsein seines gesonderten Ichs hat, sondern im Angeschauten aufgeht und sich mit ihm identifiziert, ohne Unterschied, ob es sich um sinnliche oder Phantasie-Anschauung handet. „ . . . *if a Sparrow come before my Window, I take part in its existence and pick about the gravel*"[6]). „*No sooner am I alone than shapes of epie greatness are stationed around me, . . . According to my state of mind I am with Achilles shouting in the Trenches, or with Theocritus in the Vales of Sicily*"[7]).

In Keats' durchaus anschaulich und gar nicht abstrakt gerichtetem Geist sucht sich jedes Gefühl und jeder Gedanke in ein

---

[1]) L. of J. K. L. CL. 15. Jan. 1820. To G. A. Keats.
[2]) Ebda. L. CC. Aug. 1820. To F. Brawne.
[3]) Ebda. L. CXVIII. 12. July 1819. To Reynolds.
[4]) P. W. S. 346.
[5]) L. of J. K. L. CIX. 9. June 1819. To Miss Jeffrey.
[6]) C. W. IV. L. XXV. 22. Nov. 1817. To Bailey.
[7]) Ebda. L. LXXXI. Oct. 1818. To G. a. G. Keats.

Bild umzusetzen. Alles Gestaltlose sucht eine Form. Die Lebhaftigkeit der Vorstellung dieser inneren Bilder bezeichnet Keats selbst des öfteren als Antrieb zum Dichten:

„. . . each pleasant scene
Is growing fresh before me as the green
Of our own vallies“ [1]).
Lo! I must tell a tale of chivalry;
For large white plumes are dancing in mine eye.
Not like the formal crest of latter days:
But bending in a thousand graceful ways“ [2]).
„Yet must I tell a tale of chivalry:
Or wherefore comes that steed so proudly by“ [3]).

Es ist wahrscheinlich, daß diese Bilder zum mindesten dem Charakter des „Anschauungsbildes“ nahestanden. Aus seiner Knabenzeit teilt Keats einmal die Erinnerung an das Anschauungsbild einer Idee mit: *„. . . for when a Schoolboy the abstract Idea I had of an heroic painting—was what I cannot describe. I saw it somewhat sideways, large, prominent, round and colour'd with magnificence“* [4]).

Anschaulichkeit in der Dichtung ist Keats daher das natürliche Mittel zur Objektivierung alles inneren Erlebens [5]). Es sei nur ein Beispiel aus der Fülle hier gegeben für die Umsetzung des Gefühls in ein Bild. Todesahnung:

„. . . then would they sigh,
And think of yellow leaves, of owlets' cry,
Of logs piled solemnly“ [6]).

E. von Siebold hebt Keats' „Realisierungsgabe abstrakter Vorstellungen hervor, „denen auch besonders häufig Farbeneffekte beigelegt werden“ [7]). Auch als Kritiker ist es Keats nicht anders möglich, als sich anschaulich zu äußern. „Vergleichsbilder müssen ihm dienen, um eine kritische Stimmung zu versinnlichen“ [8]).

Aus Keats absolut anschaulicher und imaginativer Veranlagung ergibt sich ein Zurücktreten der rein intellektuellen Be-

---

[1]) P. W. S. 58. Endymion I. V. 37 ff.
[2]) Ebda. S. 9. Specimen Of An Induction To A Poem V. 1 ff.
[3]) Ebda. S. 10. V. 45 f.
[4]) C. W. IV. L. L. 10. Apr. 1818. To Haydon.
[5]) Dazu: E. v. Siebold, a. a. O. S. 251: „Das abwechselnde Ausspielen . . . von abstrakten und optischen Begriffswerten zeigt, wie sehr Keats rein Ideelles als konkrete Wirklichkeit empfindet.“
[6]) P. W. S. 61. Endymion I. V. 181 ff.
[7]) E. v. Siebold, a. a. S. S. 257 f.
[8]) Paul Starrick, Die Belesenheit von J. Keats und die Grundzüge seiner literarischen Kritik. S. 85.

gabung, der Fähigkeit abstrakten Denkens. ‚Er begegnet denn auch allem intellektuellen Forschen und Erfassenwollen letzter Wahrheiten mit großer Skepsis: „*I have never yet been able to perceive how anything can be known for truth by consecutive reasoning*“ [1]).

Und nur unter Berücksichtigung dieser bestimmten Artung seines Geistes kann seine Einstellung zur Philosophie verstanden werden. Ein faustischer Drang nach Erkenntnis und Ergründung des letzten Geheimnisses alles Seins lag Keats fern; alle Fragen der Erkenntnis nehmen innerhalb seiner Interessen eine Art Nebenstellung ein und man könnte versucht sein, ihm gar eine Abneigung gegen die Philosophie zuzuschreiben [2]).

Äußerungen in seinen Briefen und die Lösung des Problems Kunst und Philosophie in „Lamia“ verleiten zu solchem Urteil. Andererseits läßt sich aber sein wachsendes Interesse für philosophische Fragen, das ebensowohl aus Dichtungen wie Briefen spricht, nicht leugnen. A. von Bentheim weist ebenfalls auf diese Doppelstellung zur Philosophie hin: „Keats kann von der Philosophie nicht los und fühlte doch schon früh eine gewisse Abneigung, fast Widerwillen gegen sie“ [3]).

Es ließe sich neben jeden philosophiefeindlichen Ausspruch Keats' ein anderer stellen, der den ersten aufhebt und regstes Interesse für die Philosophie bekundet und ihren Wert hochstellt. Keats scheint nun allerdings die Zuverlässigkeit seiner Äußerungen selbst in Frage zu stellen, wenn er sagt: „ . . . *but it is a very fact, that not one word I ever utter can be taken for granted as an opinion growing out of my identical Nature—how can it, when I have no Nature?*“ [4]).

Auch dieses Wort ist nur aus seiner ganzen Veranlagung heraus verständlich. Es ist oben dargelegt worden, daß Keats im Wechsel seiner Stimmungen von einem Extrem zum anderen pendelt und sich in diesen verschiedenen Stimmungen der Äußerungen nicht enthält. Aus einer anderen Stimmung rückblickend scheinen frühere Äußerungen ihm selbst dann übertrieben und nicht ganz dem Wirklichen entsprechend. Aber die Schwankungen wiederholen sich, und es besteht in Keats' Natur eine Verwandtschaft zu beiden Polen. Und so entspricht nicht eine oder die gegenteilige Äußerung einer — zwar nur theoretischen — mittleren Wirklichkeit, sondern beide bedeuten und gerade in ihrem Wechsel eine Spiegelung des wahren inneren Wesens.

Keats ist sich seiner jeweiligen geistigen Entwicklungsstufe

---

[1]) C. W. IV. L. XXV. 22. Nov. 1817. To Bailey.
[2]) Siehe auch E. v. Bentheim, Symbol und Mythos bei Keats. S. 90, 91
[3]) E. von Bentheim, a. a. O. S. 91.
[4]) C. W. IV. L. LXXX. 27. Oct. 1818. To Woodhouse.

und seines Entwicklungsganges immer recht gut bewußt und gibt letzteren einmal — als allgemein gültig — in anschaulicher Form wieder: „*I compare human life to a large Mansion of many apartments; the first we call the Infant, or Thoughtless Chamber, in which we remain as long as we do not think. We remain there a long while, and notwithstanding the doors of the second Chamber remain wide open, showing a bright appearance, we care not to hasten to it; but are at length imperceptibly impelled by the awakening of the thinking principle within us*" —[1]).

Aus dem anfänglich naiven Anschauen und Genießen der Welt als ein Reich des Schönen und Harmonischen kommt er allmählich — bezeichnenderweise sagt er „*we care not to hasten to it*" — zu der Erkenntnis eines tragischen Zwiespalts im Sein. Und dieser Riß in seinem Gebäude der Harmonie veranlaßt ihn zu weiterem Nachdenken. Daß auch dies Grübeln ihn mit der Intensität, die sein Gefühlsleben beherrscht, erfaßt, ist kaum verwunderlich. Es ist von Gefühlen begleitet, und so wird er mehr von seinen Gedanken überwältigt, als daß er sie lenkt. Keats sagt einmal in einem Brief: „*I was too much in solitude and consequently was obliged to be in continual burning of thougt*"[2]).

Und Dilke findet diese Äußerung charakteristisch für Keats' Geistesanlage und fügt hinzu: „*He could at any time have thought himself out mind and body. Thought was intense with him and seemed at times to assume a reality that influenced his conduct—and I have no doubt heped to wear him out*"[3])[4]).

Keats strebt aber nach kühlerem Denken, nach kühlerem Dichten: „*I want to compose without this fever. I hope I one day shall*"[5]). Er sucht Beruhigung und Mäßigung, und dies ist eine Ursache, die ihn die Beschäftigung mit der Philosophie wertschätzen läßt. Er spricht diesen Gedanken in folgenden Versen aus:

„. . . God of Song
Thou bearest me along
Through sights I scarce can bear:
O let me, let me share
With the hot lyre and thee,
The staid Philosophy.

---

[1]) C. W. IV. L. LV. 3. May 1818. To Reynolds.
[2]) Ebda. L. X. 10. May 1817. To Hunt.
[3]) Ebda. L. X Anmerkung. 10. May 1817. To Hunt.
[4]) S. Geest, Der Sensualismus bei Keats S. 63: „. . . aber gerade daraus kann man schließen, daß es weniger Gedanken in logischem Fortgang als Vorstellungen mit intensivem Gefühl waren, weil die geistige Ermüdung eher eintritt bei Dingen, die zu stark an unser Gefühl appellieren."
[5]) L. of J. K. L. CXXXV. 21. Sept. 1819. To G. Keats.

Temper my lonely hours,
And let me see thy bowers
More unalarm'd" [1]).

Keats' Drang nach Wissen und Erkennen wächst, und er schätzt den Wert philosophischen Denkens in steigendem Maße.

„But vain is now the burning and the strife,
Pangs are in vain, until I grow high-rife
With old Philosophy" [2]).

„An extensive knowledge is needful to thinking people—it takes away the fever and the heat and helps by widening speculation to ease the Burden of the Mystery, a thing which I begin to understand a little" [3]). *„I find that I can have no enjoyment in the world but continual drinking of knowledge*" [4]).

Keats faßt den Entschluß, sich ernstlich philosophischen Studien zu widmen. Im April 1818 schreibt er an Reynolds: *„ . . . in other ways prepare myself to ask Hazlitt in about a years' time the best metaphysical road I can take*" [5]).

Verständnis und Aufgeschlossenheit für philosophische Fragen und der Wille zur philosophischen Durchdringung des Seins, zur Sinngebung der Erscheinung ist Keats zweifellos eigen. Seine gelegentlich feindlichen Äußerungen nun gegen die Philosophie nehmen eine ganz bestimmte Richtung. Sie sind Abwehr gegen eine Philosophie als rein rational logische Wissenschaft. Dieser Weg zur Gewinnung philosophischer Erkenntnisse war ihm wesensfremd, zweifelhaft und verhaßt. Seinem so ganz anschaulich gerichteten Geist konnte eine Auflösung der Erscheinungswelt in mathematische Gesetze, in reine Bewegung keine Bereicherung oder Vertiefung bedeuten, sondern mußte ihm lediglich als negatives Vorgehen erscheinen.

Weil sie die Form und das Geheimnisvolle, das um die Erscheinung webt, zerstört, muß er diese Art Wissenschaft und Philosophie ablehnen:

„ . . Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things.

---

[1]) P. W. S. 305. A Draught Of Sunshine V. 33 ff.
[2]) Ebda. S. 302. Lines On Seeing A Lock Of Milton's Hair. V. 29 ff.
[3]) C. W. IV. L. LV. 3. May 1818. To Reynolds.
[4]) Ebda. L. LIII. 24. Apr. 1818. To Taylor.
[5]) Ebda. L. LIV. 27. Apr. 1818. To Reynolds.

Philosophy will clip an Angel's wings,
Conquer all mysteries by rule and line"[1]).

Die anschauliche Form trägt zwar eine bestimmte Prägung, aber sie besitzt Körperlichkeit, Allseitigkeit und läßt somit viele Betrachtungsweisen und Deutungsmöglichkeiten zu. Sie wahrt immer den Symbolcharakter. Anders der abstrakte Begriff. Er hat ein scharfumrissenes Gepräge und schließt ein Hinausschwingen über seine Grenzen aus, er ist flächenhaft und läßt nur eine Deutung zu, ist nüchternste Tageshelle. Keats scheut zurück vor jeglicher begrifflichen Festlegung, da sie stets zu eng begrenzt ist, um das volle Leben zu erfassen:

„*But, for the sake of a few fine imaginative or domestic passages, are we to be bullied into a certain Philosophy, engendered in the whims of an Egotist? Every man has his speculations, but every man does not brood and peacock over them till he makes a false coinage and deceives himself. Many a man can travel to the very bourne of heaven, and yet want confidence to put down his half-seeing*"[2]).

Keats ist durchaus Künstler und tritt auch an philosophische Fragen mit den Kräften heran, aus denen seine Kunst erwächst: Erlebnis und Intuition. Es ist ihm bewußt, daß für seine Veranlagung ein intellektuelles Erfassen und Aneignen nicht fruchtbringend ist. Nur auf dem Wege eigenen inneren Erlebens oder Nacherlebens kann er sich neues Gedankengut zu eigen machen:

„*We find what he says true as far as we have experienced, and we can judge no further but by larger experience—for axioms in philosophy are not axioms till they are proved upon our pulses. We read fine things but never feel them to the full until we have gone the same steps as the author*"[3]). „*Nothing ever becomes real till it is experienced—even a Proverb is no proverb to you till Life has illustrated it*"[4])[5]).

Wissen bedeutet für Keats daher ein Tieferes als verstandesmäßiges Annehmen und Festhalten fremden Geistesgutes: „*Memory should not be called Knowledge. Many have original minds who do not think it—they are led away by Custom*"[6]).

Das Gebundensein an den Weg des Erlebnisses läßt ein selbständiges, langsames inneres Wachstum zu. Keats fühlt das Wertvolle dieses Vorgangs und fühlt sich glücklich im Wissen um das allmähliche, sichere innere Reifen:

---

[1]) P. W. S. 190. Lamia II. V. 229 ff.
[2]) C. W. IV. L. XXXVI. 3. Febr. 1818. To Reynolds.
[3]) Ebda. L. LV. 3. May 1818. To Reynolds.
[4]) L. of J. K. L. CIV. 14. Febr. 1819. To G. a. G. Keats.
[5]) Siehe auch: C. W. IV. L. XXV. 22. Nov. 1817. To Bailey.
[6]) Ebda. L. XXXIX. 19. Febr. 1818. To Reynolds.

„I think a little change has taken place in my intellect lately—I cannot bear to be uninterested or unimployed, I, who for so long a time have been addicted to passiveness. Nothing is finer for the purpose of great productions than a very gradual ripening of intellectual powers" [1]).

Und 1819 schreibt er: *„I hope I am a little more of a Philosopher than I was, consequently a little less of a versifying Pet-lamb"* [2]).

Aus dieser besonderen geistigen Veranlagung erwächst der Glaube an die Kräfte der individuellen Geistigkeit und an ihr Recht, sich nach der in ihr angelegten Eigengesetzlichkeit zu entfalten, und aus ihr erklärt sich auch seine ablehnende Haltung gegen geistige und künstlerische Beeinflussung: *„I will write independently . . . The Genius of Poetry must work out its own salvation in a man: It cannot be matured by law and precept, but by sensation and watchfulness in itself. That which is creative must create itself"* [3]).

Wo alle Erkenntnis aus dem Erlebnis stammt, verliert alles lehrhafte Übermitteln seine Wirksamkeit. Und Keats ist alle lehrhafte und prophetenhafte Haltung verhaßt: *„I am certainly more for greatness in a shade than in the open day— . . . I value more the privilege of seeing great things in loneliness than the fame of a Prophet"* [4]).

Die Hochwertung des Individuellen und der Glaube an das Recht auf Entwicklung nach seiner besonderen Art und seine besondere Weise die Welt zu schauen ist ein weiterer Grund für die Ablehnung der Philosophie als rational logisches System und die Zuwendung zur individuellen Schau. Denn rational logisches Folgern des Intellekts wickelt sich nach bestimmten Gesetzen ab. Diese Gesetze sind etwas Allgemeingültiges und nicht individuell verschieden. Deshalb gewinnt alles Rationale größere Objektivität und eine allgemeine Gültigkeit, Absolutheit und Ausschließlichkeit.

Der Weg der Ratio ist für viele gangbar, Intuition aber ist nur dem Einzelnen gewährt. Rationale Erkenntnisweise gleicht einem schrittweisen Vordringen in unbekanntes Land und einem allmählichen Aufhellen des Weges und Zieles. Der Weg bleibt sichtbar und gangbar für jeden rational Befähigten. Intuition dagegen gleicht einem plötzlichen Aufleuchten und Beleuchten des fernen Ziels im unbekannten Land, sichtbar nur dem einen,

---

[1]) C. W. IV. L. XXXIII. 23. Jan. 1818. To G. a. Th. Keats.
[2]) L. of J. K. CIX 9. Jan. 1819. To Miss Jeffrey.
[3]) C. W. IV. L. LXXVII. 9. Oct. 1818. To Hessey.
[4]) L. of J. K. L. LXXXV. 23. Dec. 1818. To Haydon.

dem sich in der Intuition die Kristallisation einer langen Reihe unterbewußter Erkenntnisfragmente vollzieht.

Ein vielen gangbarer Weg aber wird bei der Intuition aus dem Dunkel nicht sichtbar und eine Verständigung über das Ergebnis dadurch unmöglich. Die Absage an das Rationale und die Zuwendung zur individuellen Schau eröffnet die Möglichkeit vieler — von diesem Standpunkt aus gleichberechtigter — Betrachtungsweisen. Je nach den Voraussetzungen, die im Wesen des schauenden Geistes ruhen, und nach dem Standpunkt, den er dem Objekt gegenüber einnimmt, wandelt sich das Bild der Welt:

„Every point of thought is the centre of an intellectual world; The two uppermost thoughts in a man's mind are the two poles of his world—he revolves on them, and every thing is Southward or Northward to him through their means" [1]).

Wie stark Keats alle Philosophie, die Anspruch auf Alleingeltung und Absolutheit macht, ablehnt, sagt er in folgenden Worten: *„We hate poetry* [philosophische Gedanken in poetischer Form] *that has a palpable design upon us, and, if we do not agree, seems to put its hand into its breeches pocket"* [2]).

An Stelle des Glaubens an ein Absolutes, Ruhendes, Starres tritt bei Keats' Skepsis und der Gedanke der Relativität alles Seins, der Wandelbarkeit aller Werte, bedingt durch das Werte setzende Individuum: *„The more we know the more inadequacy we find in the world to satisfy us—this is an old observation, but I have made up my Mind never to take anything for granted —but even examine the truth of the commonest proverbs. This however is true—Mrs. Tighe and Beattie once delighted me—now I see through them and can find nothing in them or weakness, and yet how many they still delight! Perhaps a superior being may look upon Shakespeare in the same light—is it possible?"* [3]).

Mit dem Glauben an die Relativität alles Seins wird eine absolute Verschiedenheit von Wert und Unwert hinfällig. An Stelle einer verschiedenartigen Zweiheit tritt eine Wertskala mit allmählichen Übergängen. Steigerung und Entwicklung führen zum Werthaften. Als charakteristische Eigenschaft für ein Hochwertiges bezeichnet Keats mehrfach seine *„intensity"*. So ist wesenhaft für den Wert einer Geistigkeit die *„intensity"*, mit der sie sich einem Wollen, einer Aufgabe hingibt: *„every*

---

[1]) C. W. IV. L. XLIV. 13. March 1818. To Bailey.
[2]) Ebda. L. XXXVI. 3. Febr. 1818. To Reynolds.
[3]) C. W. IV. L. LXXXV. Nov. 1818. To G. a. G. Keats.

mental pursuit takes its reality and worth from the ardour of the pursuer—being in itself a Nothing"[1]).

Die geistige Intensität eines Künstlers ist die Voraussetzung für den Wert seines Werkes, für die im Kunstwerk spürbare „*intensity*": „*The excellence of every art is its intensity capable of making all disagreeables evaporate from their being in close relationship with Beauty and Truth*"[2]).

Bei der Freude Keats' an Individualität und Mannigfaltigkeit der Erscheinung ist sein weites Verständnis für anders geartete Persönlichkeit, seine Duldsamkeit anderer Ansichten und Gesinnung erklärlich, sowie sein völliges Fernhalten von jeder Rechthaberei: „*Before I felt interested in either Reynolds or Hayden, I was well read in their faults; yet, knowing them I have been cementing gradually with both. I have an affection for them both, for reasons almost opposite*"[3]). „. . . *It is no matter whether I am right or wrong*"[4])[5]).

Eine Steigerung der Wertschätzung verläuft bei Keats vom Gestaltlosen in das Gestaltete, die eigenartig geprägte Form. Eine Bestätigung dieses Zuges liegt auch in Keats' Wesensbestimmung des Poetischen. Das Poetische ist fest geprägt und hat unwandelbare Eigenschaften: „*The Sun,—the Moon,—the Sea, and men and women, who are creatures of impulse, are poetical, and have about them an unchangeable attribute*"[6]).

Eine Vollendung der menschlichen Individualität ist der geniale Mensch. Innerhalb dieser höchsten Stufe unterscheidet Keats diejenigen, die in ihrer Persönlichkeit selbst die Form vollendet haben, und diejenigen, die Form und Gehalt schaffen. Er nennt sie einmal „*Men of Power*" und „*Men of Genius*"[7]). Nach Keats' eigenem Erleben ist für ihn der Künstler als solcher im Gegensatz zu seinem Geschöpf, dem Kunstwerk — ohne Charakter:

„*A poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has no Identity . . . As to the poetical character itself (I mean that sort, of which, if I am anything, I am a member;) it is not itself—it has no self—It is every thing and nothing—It has no character—it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated. — It*

[1]) C. W. IV. L. XLIV. 13. March 1818. To Bailey.
[2]) Ebda. L. XXVI. 28. Dec. 1817. To G. a. Th. Keats.
[3]) Ebda. L. XXXII. 23. Jan. 1818. To Bailey.
[4]) Ebda. L. XXXIX. 19. Febr. 1818. To Reynolds.
[5]) Siehe auch: Ebda. L. LXVII. July 1818. To Bailey; ebda. L. XLIV. 13. March 1818. To Bailey.
[6]) Ebda. L. LXXX. 27. Oct. 1818. To Woodhouse.
[7]) C. W. IV. L. XXV. 22. Nov. 1817. To Bailey.

has as much delight in conceiving an Jago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher delights the chameleon poet. It does no harm from its relish of the dark side of things, any more than from its taste for the bright one, because they both end in speculation"[1]).

Gerade in dieser Eigenschaftslosigkeit des Künstlers liegt seine Größe, durch sie wird er zum geeigneten Medium, in dem sich aus Welt, als Summe aller äußeren Eindrücke, und Seele die Form, das Kunstwerk gestaltet.

Ist so der Künstler auch nicht Form, so ist er doch höchste Formkraft. Er bereichert die Welt durch seine Kunstwerke, er vermehrt die Menge des Schönen und schafft somit höchste Werte. Der Einzelne, die geniale Persönlichkeit ist es auch, nach Keats' Glauben, die der Masse neue Werte setzt:

„And other spirits there are standing apart
Upon the forehead of the age to come;
These, these will give the world another heart,
And other pulses. Hear ye not the hum
Of mighty workings?—
Listen awhile ye nations, and be dumb"[2]).

„Men of Genius are great . . . operating on the Mass of neutral intellect"[3]).

So gehört der geniale Mensch zu den höchsten Werten, denen sich der Einzelne in Ehrfurcht unterordnen darf: *„I have not the slightest feel of humility to the public—or to anything in existence, but to the eternal Being, the Principle of Beauty and the Memory of great Men*"[4]).

Aus dem Bewußtsein der inneren Gestaltlosigkeit und der Sehnsucht nach Form erwächst in Keats um so mächtiger der Drang zur Objektivation des eigenen Ich im Kunstwerk: *„I had become all in a Tremble from not having written anything of late—the Sonnet over-leaf did me good. I slept the better last night for it—this morning however, I am nearly as bad again*"[5]). *„I live under an everlasting restraint—never relieved except when I am composing*"[6]).

Dieses Gefühl drückt er poetisch in der *„Ode To A Nightingale*" aus:

„My heart aches, . . .
'Tis not through envy of thy happy lot,

---

[1]) C. W. IV. L. LXXX. 27. Oct. 1818. To Woodhouse.
[2]) P. W. S. 40. Greal Spirits Now On Earth . . . V. 9—14.
[3]) C. W. IV. L. XXV. 22. Nov. 1817. To Bailey.
[4]) Ebda. L. LI. 9. Apr. 1818. To Reynolds.
[5]) Ebda. IV. L. IX. 18. Apr. 1817. To Reynolds.
[6]) L. of. J. K. L. LXXXIX. Dec. 1818—4. Jan. 1819.

But being too happy in thine happiness,—
That thou, light-winged Dryad of the trees,
In some melodious plot
Of beechen green, and shadows numberless,
Singest of summer in full-throathed ease" [1]).

Allein in der Form überwindet das Ich die Vergänglichkeit und erringt sich Ewigkeit. Keats empfindet den Ablauf der Zeit durchaus schmerzlich, denn in ihr vergeht das Individuum. Sterblichkeit ist eine Tragik für das Geschöpf:

„. . . mortality
Weighs heavily on me like unwilling sleep,
And each imagin'd pinacle and steep
Of godlike hardship, tells me I must die
Like a sick Eagle looking at the sky" [2]).

Keats ist, so lange er gesund war, durchaus nicht von Todessehnsucht beherrscht. Der Zug zur Lösung ist niemals so stark in ihm, daß er die Einzelform, das Individuum gänzlich verlöschen möchte. Zeitweise Anwandlungen von Lebensüberdruß entspringen nicht aus einem tiefinneren, weltanschaulich begründeten Drang nach dem Aufgehen in das Allgemeine, Gestaltlose, sondern lediglich der Sehnsucht nach Ruhe und Erlösung aus den Qualen körperlichen Siechtums und seelischer Leiden. Mit der Erkenntnis der Unzulänglichkeit des Lebens wandelt sich ihm das Übel der Sterblichkeit in ein Heilmittel. Ist das Dasein nicht vollkommene Lust, so ist auch der Tod nicht absolutes Leid. In einer glücklichen Welt aber wäre der Tod unerträglich:

„I can imagine such happiness carried to an extreme—but what must it end in?—Death—and who could in such a case bear with Death? The whole troubles of life which are now frittered away in a series of years, would then be accumulated for the last days of a being who instead of hailing its approach would leave this world as Eve left Paradise" [3]).

Keats strebt nach Überwindung der Vergänglichkeit und sucht sie zu erreichen, indem er die kurze Spanne der Zeit, die dem Individuum gehört, dem Schaffen opfert mit dem einen Ziel, im Gestalteten ewig zu sein. Dieser Gedanke spricht aus folgenden Worten:

„I know no one but you who can be fully sensible of the turmoil and anxiety, the sacrifice of all what is called comfort,

---

[1]) P. W. S. 230. Ode To A Nightingale V. 1; 5—10.
[2]) Ebda. S. 293. On Seeing The Elgin Marbles V. 1—5.
[3]) L. of J. K. L. CIV. 15. Apr. 1819. To G. a. G. Keats.

the readiness to measure time by what is done and to die in six hours could plans be brought to conclusions".—[1]).

Aus dem Messen der Zeit durch das, was in ihr Gestalt gewann, ist ein Wort wie folgendes zu verstehen: „*Time is nothing —two years are as long as twenty*"[2]).

Seiner Sehnsucht nach dem Fortleben im Werk hat er immer wieder Ausdruck gegeben. Schmerzlich klingen seine Worte: „»*If I should die«, said I to myself, »I have left no immortal work behind me—nothing to make my friends proud of my memory—but I have lov'd the principle of beauty in all things, and if I had time, I would have made myself remember'd*«"[3]).

Das Verhältnis vom eigenschaftslosen Künstler zu seinem bestimmt geprägten Werk findet ein Analogon in Keats' Anschauung vom schöpferischen Prinzip im Sein und der Gestalt, die es schafft. Das künstlerische Erlebnis findet im Weltanschaulichen eine Wiederholung. Das allgemeine Prinzip, das in Keats' Weltbild an erster Stelle steht, die ästhetisch gerichtete Lebenskraft ist für ihn das Unruhige, Strebende, weil Ungestaltete und Unvollendete. Es ist nur Kraft, nur Möglichkeit, aber noch nicht Form und Vollendung. Es strebt nach Verkörperung, nach Existenz in der Erscheinung. Denn erst in Gestalt, Form, Farbe, Individualität erfährt das Lebendige seine letzte Ausprägung. Nur im Einzelschönen können wir die Idee der Schönheit schauen und lieben. Diese Lösung gibt Keats in „Emdymion".

Die Idee ist der Gestalt immanent. Diese Grundrichtung seines Geistes wird durch Ausführungen in einem seiner Briefe beleuchtet. Mögen diese Gedankengänge in ihm selbst entstanden sein, oder mag er darin in engster Anlehnung an fremde Anregung stehen, — immerhin spricht er sie als ihm gemäß aus, und sie liegen in der Tat durchaus in der Richtung seines Lebensgefühls:

„*Call the world if you please 'The vale of Soul-making'. Then you will find out the use of the world . . . I say 'Soul-making',—Soul as distinguished from an Intelligence. There may be intelligences or sparks of divinity in millions—but they are not Souls till they acquire identities, till each one is personally itself. Intelligences are atoms of perception—they know and they see and they are pure, in short they are God.— How then are these sparks which are God to have identity given them—so as ever to possess a bliss peculiar to each one's individual existence?*" „*This is effected by three grand materials*

---

[1]) C. W. IV. L. XI. 10. Aug. 1817. To Haydon.
[2]) L. of J. K. L. LXXXIV. 15. or 27. Dec. 1818. To Reynolds.
[3]) Ebda. L. CLXIV. Febr. 1820. To F. Brawne.

acting the one upon the other for a series of years. These three materials are the Intelligence—the human heart (as distinguished from intelligence or Mind) and the World or Elemental space suited for the properaction of Mind and Heart on each other for the purpose of forming the Soul or Intelligence destined to possess the sense of identity . . . As various as the Lives of Men are—so various become their Souls, and thus does God make individual beings, Souls, Identical Souls of the sparks of his own essence"[1]).

Letzter Zweck der Welt ist die Prägung des Individuellen. Gott oder das letzte Prinzip ist wissend, sehend, rein — aber gestaltlos, eigenschaftslos. Charakteristischerweise ist dies Allgemeine noch als ein Vielfältiges, Geteiltes vorgestellt, als „*sparks of the divinity in millions*". In die in Raum und Zeit werdende Form schließt sich die Gottheit selber ein — „*thus does God make . . . Souls of the sparks of his own essence*" — gerade wie der Künstler einen Teil seines Ichs in sein Werk hineinlegt.

Wo von einem anschaulich gerichteten Geist das Gestaltete eine hohe Wertung erfährt, da werden notwendig auch die Grenzen betont werden. Durch Grenzen sondert sich das Einzelne aus dem Ganzen, durch Begrenzung wird aus dem Gestaltlosen die Gestalt. Der Trieb zur Grenze macht sich bei Keats im Geistigen durchaus bemerkbar. Ein maßloses Sehnen ins Grenzenlose entspricht nicht seiner seelisch-geistigen Art. Ihn charakterisiert ein freiwilliges Haltmachen, ein Sichbegnügen dort, wo die Erscheinung in das Unfaßbare übergeht. Ein Hinausstreben über die Grenzen des Erkennbaren, ja alles heftige Streben und Erfassenwollen macht den Menschen unglücklich.

> „*Or is it that imagination brought*
> *Beyond its proper bound, yet still confin'd,*
> *Lost in a sort of Purgatory blind,*
> *Cannot refer to any standard law*
> *Of either earth or heaven? It is a flaw*
> *In happiness, to see beyond our bourn*"[2]).

Diese geistige Haltung Keats' ist wie ein zages Umkehren vor den Schleiern des letzten Geheimnisses. Er ehrt das Geheimnis und macht es zu einem Wertfaktor in seiner Kunst- und Weltanschauung[3]). Keats' Stellung dem letzten Prinzip gegenüber kommt im „Endymion" in der Verehrung des Gottes Pan

---

[1]) L. of J. K. L. CIV. 15. Apr. 1819. To G. a. G. Keats.
[2]) P. W. S. 317. Epistle To J. H. Reynolds V. 78 ff.
[3]) E. von Bentheim, a. a. O. S. 51, spricht Keats die Ehrung des Geheimnisses ab.

durch die Hirten zum Ausdruck. Und gerade in dieser poetischen Fassung des Gedenkens tritt das Gefühl der Unmöglichkeit unmittelbarer Anschauung und klaren Erfassens eines Absoluten deutlich hervor.

Der Gott, der verehrt wird, ist nicht das wahrhaft Letzte selbst, sondern nur ein Symbol dafür, eine Spiegelung:

„Be still a symbol of immensity;
A firmament reflected in a sea;
An element filling the space between;
An unknown—but no more" [1]).

Das Geheimnisvolle bedeutete Keats zunächst durchaus nichts Unerträgliches, schmerzhaft Lastendes. Im poetischen Schaffen ist die Bewahrung des Geheimnisvollen für Keats geradezu ein Maßstab dichterischer Größe: *„. . . it struck me what quality went to form a man of achievement, especially in literature, and which Shakespeare possessed so enormously—I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason"* [2]).

Und ebenso will er in der darstellenden Kunst Spielraum für die Phantasie gewahrt wissen: *„When I was last at Haydon's I looked over a Book of Prints taken from the fresco of the Church at Milan . . . Full of romance and the most tender feeling . . . But Grotesque to a curious pitch—yet still making up a fine whole—even finer to me than more accomplish'd works —as there was left so much room for Imagination"* [3]).

Und auch im Weltanschaulichen gilt ihm die Tiefe geheimnisvollen Dunkels, die Möglichkeiten offen läßt für Phantasie und „Ahndung", mehr als die Flachheit der nüchternen Verstandeshelle, die Begriffe prägt, die dem Letzten niemals adäquat sein können. Denn alles Schauen und Erkennen ist *„half-seeing"* [4]), und wer dies Halbgeschaute verstandesmäßig faßt, *„makes a false coinage and deceives himself"* [4]).

Das Geheimnisvolle ist in jeder Geistigkeit, die nicht über die Erscheinung, das Gestaltete hinausgreifen will und dennoch ein Dahinterliegendes ahnt, ein notwendiges Prinzip. Bei aller freiwilligen Anerkennung des Unfaßlichen entbehrt dieses Bewußtsein von der Beschränkung, die dem menschlichen Erkenntnisvermögen auferlegt ist, bei Keats zuweilen nicht eines schmerzlichen Beiklanges. Dieser fehlt in der ersten Schaffens-

[1]) P. W. S. 64. Endymion I. V. 299 ff.
[2]) C. W. IV. L. XXVI. 28. Dec. 1817. To G. a. Th. Keats.
[3]) Ebda. L. LXXXV. Nov. 1818. To G. a. G. Keats.
[4]) C. W. IV. L. XXXVI. 3. Febr. 1818. To Reynolds.

zeit Keats' und entwickelt sich erst allmählich, angeregt durch fremden Einfluß.

Im Mai 1818 schreibt er an Reynolds: „. . . *the Burden of the Mystery, a thing which I begin to understand a little, and which weighed upon you in the most gloomy and true sentence in your letter*“ [1]).

Ausdruck findet das schmerzliche Gefühl unerfüllten Erkenntnisdranges in dem Sonett, beginnend: „*Read me the lesson, Muse, and speak it loud*“ . . . [2]). Und noch einmal in den Versen:

„. . . *o mortal pain!*
O Darkness! Darkness! ever must I moan,
To question Heaven and Hell and Heart in vain“ [3]).

Heftige innere Erschütterungen hat diese Erkenntnis aber in Keats nicht ausgelöst, — dazu fehlte seiner unvoluntativen und wenig intellektuellen Natur der ruhelose Erkenntnistrieb:

In aller Grenzbehandlung bei Keats ist das Charakteristische das Fehlen einer absoluten Schärfe und Starrheit. Auch die Grenze gegen das Geheimnisvolle trägt dieses Merkmal. Mit Gewalt und ruhelosem Streben darf sie nicht verletzt werden — aber Ahnungen umspielen sie und tasten in das Dunkel hinüber, aus dem zuweilen doch ein Lichtstrahl aufleuchtet. So fühlt sich Keats „*straining at particles of light in the midst of a great darkness!*“ [4]).

In der Betonung des Individuellen und Gestalteten und seiner Grenzen vermeidet Keats die völlige Isolierung der einzelnen Form. Es bleibt immer ein inniger Zusammenhang alles Einzelnen untereinander, ein Wirken aller Teile aufeinander erhalten. Das Verhältnis des Individuellen zur Gesamtheit ist das eines Teiles in einem organischen Ganzen. Die Welt ist für Keats eine Einheit, ein Ganzes und Endliches, im Materiellen wie Geistigen den gleichen Gesetzen unterworfen:

„. . . *as there is ever the same quantity of matter constituting this habitable globe, as the ocean notwithstanding the enormous changes and revolutions taking place in some or other of its demesnes—notwithstanding Waterspouts, whirlpools and mighty rivers emptying themselves into it—still is made up of the same bulk, nor ever varies the number of its atoms—and as a certain bulk of water was instituted at the creation—so very likely a certain portion of intellect was spun forth into the thin air, for the brains of man to prey upon it*“ [5]).

[1]) C. W. IV. L. LV. 3. May 1818. To Reynolds.
[2]) P. W. S. 333. Sonnet: Written Upon The Top Of Ben Nevis.
[3]) Ebda. S. 348. Sonnet: Why did I laugh to-night? V. 6 ff.
[4]) L. of J. K. L. CIV. 14. Febr. 1819. To G. a. G. Keats.
[5]) C. W. IV. L. XLVIII. 24. March 1818. To Rice.

Aus der Betonung der Endlichkeit des Seins kommt Keats naturgemäß zu der Erwägung, daß alles einander beeinflussen muß. Eine Zusammenballung von Materie oder Geist auf der einen Seite reißt auf der anderen eine Lücke:

„Did Milton do more good or harm in the world? . . . That which is contained in the Pacific could not lie in the hollow of the Caspian—that which was in Milton's head could not find room in Charles the Second's. He like a Moon attracted intellect to its flow—it has not ebbed yet, but has left the shore-pebbles all bare—I mean all Bucks, Authors of Hengist, and Castlereaghs of the present day; who without Milton's gormandizing might have been all wise men" [1]).

Ein ähnlicher Gedanke klingt durch folgende Verse des „Endymion":

„O Sorrow,
Why dost borrow
The natural hue of health, from vermeil lips?—
To give maiden blushes
To the white rose bushes?
Or is't thy dewy hand the daisy tips?" [2]).

Das Prinzip der Einheit herrscht wie im kosmischen so auch im geistigen Leben der Menschen. Die mannigfaltigsten Wege und Strebungen führen zum gleichen Ziel. Selbst die Deutung der Welt auf dem Wege intuitiven Schauens und Erlebens erzeugt nach Keat's Meinung nicht die Isolierung des Einzelnen und schließt eine Verständigung mit den Mitmenschen nicht aus. Die Wege geistigen Strebens berühren sich und kreuzen sich in vielen Punkten. Durch gegenseitige Achtung und Anerkennung der Individualität des anderen erfährt die Gesamtheit die größte Förderung:

„But the Minds of Mortals are so different and bent on such diverse journeys that it may at first appear impossible for any common taste and fellowship to exist between two or three under these suppositions. It is however quite the contrary. Minds would leave each other in contrary directions, traverse each other in numberless points, and at last greet each other at the journeys end. An old Man and a child would talk together and the old Man be led in on his path and the child left thiking. Man should not dispute or assert but whisper results to his neighbour and thus by every germ of spirit sucking the sap from mould ethereal every human might become great, and Humanity instead of being a wide heath of Furze and Briars with here and there a

[1]) C. W. IV. L. XLVIII. 24. March 1818. To Rice.
[2]) P. W. S. 145. Endymion IV. V. 146 ff.

remote Oak or Pine, would become a grand democracy of Forest Trees!"[1]).

Auch in der Wissenschaft sieht Keats die Einheit, von der jeder Wissenszweig nur ein Teil ist: „*Where I to study Physic or rather Medicine again, I feel it would not make the least difference in my Poetry; when the mind is in its infancy a Bias is in reality a Bias, but when we have acquired more strength, a Bias becomes no Bias. Every department of Knowledge we see excellent and calculated towards a great whole— . . .*"[2]).

Aus dem Glauben an das Wirken aller Dinge und Erscheinungen aufeinander und die Abhängigkeit des Einzelnen vom Ganzen entwickelt Keats in Andeutungen eine Milieutheorie. Wie stark er äußeren Einflüssen unterworfen war, wurde bereits dargelegt. Ein deutliches Abhängigkeitsgefühl von einer Summe unerklärter Einzelheiten, die nicht willentlich zu beeinflussen sind, erlebt Keats auch in seinem künstlerischen Schaffen: „*I have this morning such a lethargy that I cannot write. The reason of my delaying is oftentimes from this feeling,—I wait for a proper temper*"[3]).

Die intuitiven Erkenntnisse kommen ohne Zwang und müssen die Seele mit dem Reiz des Eindrucks, gerade wie die Sinneswahrnehmungen, erfreuen: „*Now it is more noble to sit like Jove than to fly like Mercury—let us not therefore go hurrying about and collecting honey, bee-like buzzing here and there impatiently from a knowledge of what is to be aimed at; but let us open our leaves like a flower and be passive and receptive—*"[4]). „*. . . the simple imaginative Mind may have its rewards in the repetition of its own silent Working coming continually on the Spirit with a fine Suddenness*"[5]).

Aber nicht nur das künstlerische Erlebnis, auch die Gestaltung der Idee ist vom Zufall abhängig. Es ist ein glücklicher Augenblick, wenn es dem Künstler gelingt „*to trace their shadows, with the magic hand of chance*"[6]). Diese seine seelische Abhängigkeit und Bedingtheit durch äußere Umstände verlegt er in alles menschliche Sein. Der Mensch ist nicht frei in sich selbst, sondern durch Umgebung und Zeit, Materielles wie Geistiges bedingt: „*Our health, temperament and disposition are taken more from the air we breathe, than is generally imagined*"[7]).

[1]) C. W. IV. L. XXXIX. 19. Febr. 1818. To Reynolds.
[2]) Ebda. L. LV. 3. May 1818. To Reynolds.
[3]) Ebda. L. LVII. 28. May 1818. To Bailey.
[4]) Ebda. L. XXXIX. 19. Febr. 1818. To Reynolds.
[5]) Ebda. L. XXV. 22. Nov. 1817. To Bailey.
[6]) P. W. S. 303. Sonnet: When I have fears . . . V. 7 f.
[7]) L. of J. K. L. CXXIX. 5. Sept. 1819. To Taylor.

Selbst das Genie, das einerseits der Masse Werte setzt und sie formt, ist andererseits doch auch dem Zeitgeist unterworfen: *„Here I must think Wordsworth is deeper than Milton, though I think it has depended more upon the general and gregarious advance of intellect, than individual greatness of Mind"* [1]).

Auch ein ethisches Freiheitsgefühl ist innerhalb Keats' Veranlagung unmöglich:

„. . . For in the world
We jostle,— . . .
. . . Oh, never will the prize,
High reason, and the love of good and ill,
Be my award! Things cannot to the will
Be settled, but they tease us out of thought" [2]).

An Stelle des kämpferischen Willens des Individuums tritt das Schicksal, das erlitten werden muß. Nicht die individuelle Tat gestaltet das Leben — wenigstens nicht das des Durchschnittsmenschen; Begebenheiten rollen mit Naturnotwendigkeit über die Einzelexistenz hinweg: *„Circumstances are like Clouds continually gathering and bursting. While we are laughing, the seed of some trouble is put into the wide arable land of events— while we are laughing its sprouts, it grows and suddenly bears a poison fruit which we must pluck"* [3]).

Das Abhängigkeitsgefühl vom Schicksal gibt sich auch in folgendem Wort kund: *„I must live upon hope and Chance"* [4]).

In Keats' Weltansicht ist Wille und Zielbewußtheit dem Einzelnen genommen und in das große Ganze hineinverlegt, das ein kosmisch Geordnetes ist, in Harmonie mit seinen Teilen. Die Teile wissen nicht um ihren Zweck, nicht um ihre Wirkung, aber sie erfüllen den Weltwillen und dienen dem Ganzen, wenn sie ihr eigenes Wesen entfalten. Besondere Freude verbreiten durch ihr bloßes Dasein Schönheit und Liebe:

„For I have ever thought that it might bless
The world with benefits unknowingly;
As does the nightingale, upperched high,
And cloister'd among cool and bunched leaves—
She sings but to her love, nor e'er conceives
How tiptoe Night holds back her dark-grey hood.
Yust so may love, although 'tis understood

---

[1]) C. W. IV. L. LV. 3. May 1818. To Reynolds.
[2]) P. W. S. 317. Epistle To J. H. Reynolds V. 71 ff.
[3]) L. of J. K. L. CIV. 14. Febr. 1819. To G. a. G. Keats.
[4]) Ebda. L. CXV. 1. July 1819. To F. Brawne.

The mere commingling of passionate breath,
Produce more than our searching witnesseth"[1])[2]).

Und so ist auch alles menschliche Streben im Dienst einer umfassenden Kraft, im Dienst des Weltwillens: „*When I am writing for myself for the mere sake of the moments enjoyment, perhaps nature has its course with me*"[3]) . . . *a mighty Providence subdues the mightiest minds to the service of the time being*"[4])[5]).

Die Einsicht in die Mannigfaltigkeit des Individuellen und in die Bestimmung des Einzelnen seine Eigenart zu entfalten führt Keats zu der Verpflichtung gegenüber dem eigenen Ich und der Gesamtheit, die Seite seiner Persönlichkeit, die er für die wesentlichste hält, auf Kosten aller hemmenden Seiten zur vollen Entwicklung zu bringen. Nachdem er erkannt hat „*there is but one way for me. The road lies through application, study, and thought*"[6]), oder in anderer Fassung: „*My occupation is entirely literary*"[7]) *und* „*that works of genius are the first things in this world*"[8]), so hat er nun das Recht und die Verpflichtung, alles, was die Entfaltung dieser Seite seines Ichs hemmt, d. h. alles, was nicht dem ästhetischen und künstlerischen Menschen in ihm angehört, abzustreifen, wie etwa die ihn innerlich zu stark beanspruchenden menschlichen Beziehungen.

So liegt gerade in dem Streben zum extrem ästhetischen Lebenstypus für Keats eine ethische Forderung: „*You will observe at the end of this, if you put down the letter, 'How a solitary life engenders pride and egotism!' True—I know it does: but this pride and egotism will enable me to write finer things than anything else could—so I will indulge it*"[9]).

Das Ziel des Weltwillens ist die Entwicklung des Seienden zu größerer Vollkommenheit. Dieses Entwicklungsprinzip macht sich auch im Leben der Völker sowie in den Lebensbedingungen des Einzelnen geltend: „*It proves there is really a grand march of intellect*"[10]). „*All civilized countries become gradually more enlightened, and there should be a continual change for the better. Look at this country at present, and remember it when*

---

[1]) P. W. S. 78. Endymion I. V. 826 ff.
[2]) Siehe auch: C. W. IV. L. XXXIX. 19. Febr. 1818. To Reynolds; ebda. L. XXV. 22. Nov. 1817. To Bailey.
[3]) Ebda. L. LI. 9. Apr. 1818. To Reynolds.
[4]) Ebda. L. LV. 3. May 1818. To Reynolds.
[5]) Siehe auch: Ebda. L. LIII. 24. Apr. 1818. To Taylor.
[6]) Ebda. L. LIII. 24. Apr. 1818. To Taylor.
[7]) L. of J. K. L. CXXXIII. 23. Sept. 1819. To Brown.
[8]) C. W. IV. L. XXX. 13. Jan. 1818. To G. a. Th. Keats.
[9]) L. of J. K. L. CXXV. 23. Aug. 1819. To Taylor.
[10]) C. W. IV. L. LV. 3. May 1818. To Reynolds.

it was even impious to doubt the justice of a trial by combat. From that time there has been a gradual change" [1]).

Zu einer vollen Glückseligkeit im menschlichen Leben wird es nach Keats' Glauben allerdings nie kommen. Das verbietet die Natur der Welt, in der der Tod nicht ausgetilgt werden kann: *„Man is originally a poor forked creature subject to the same mischances as the beasts of the forest destined to hardships and disquietude of some kind or other. If he improves by degrees his bodily accomodations and comforts—at each stage, at each ascent there are waiting for him a fresh set of annoyances . . . I can imagine such happiness carried to an extreme— . . . But in truth I do not all believe in this sort of perfectibility—the nature of the world will not admit of it—the inhabitants of the world will correspond to itself*" [2]).

An Sinn und Bedeutung des Wahrheitsbegriffes, als einem Kernpunkt der Weltanschauung, müssen sich naturgemäß die Grundzüge der Wesensart Keats' und seine daraus folgenden allgemeinen Prinzipien noch einmal offenbaren. Der Wahrheitsbegriff ist immer mit einer gewissen Wertung verbunden, und stets wird man das als „Wahrheit" bezeichnen, dem man, seinem seelischen Sein gemäß, den höchsten Wert zuerkennen muß.

Für Keats konnte ein Wahrheitsbegriff im rein logischen Sinne keine Bedeutung haben. Wahrheit ist im Sinne eines letzten Prinzips der Welt, eines Nicht-weiter-Ableitbaren gemeint, dem in religiöser Ausdrucksweise die Gottheit entspricht. Da Keats dem Intellekt die größte Skepsis entgegenbrachte, so konnte er zum letzten Prinzip nicht durch logisches Folgern vordringen, sondern allein durch Intuition in einem glücklichen Augenblick.

Vorausbedingung für das Eintreten dieser intuitiven Erkenntnis ist Bereitsein und Passivität. Ein eindringliches, eifriges Forschen war Keats' unvoluntativer Natur zuwider, und er hält diese Art für schädlich zum Erreichen des Ziels: *„Dilke will never come at a truth, as long as he lives, because he is always trying it*" [3]).

Da bei dieser Art der Erkenntnis, durch Intuition, eine Verständigung über den Wahrheitsgehalt durch Beweise nicht möglich ist, so liegt die Frage nahe: hielt Keats das ihm intuitiv Gewisse für wahr im Sinne eines rein seelischen Faktums, oder beansprucht er objektive Geltung für sein Erkennen im Sein?

Obgleich Keats die physische Welt stark wertet und ihr Für-sich-Sein und In-sich-Ruhen betont — *„The soul is a world of*

[1]) L. of J. K. L. CXXXIV. 18. Sept. 1819. To G. Keats.
[2]) Ebda. L. CIV. 15. Apr. 1819. To G. a. G. Keats.
[3]) Ebda. L. CXXXV. 24. Sept. 1819. To G. Keats.

itself"—[1]), so verliert dennoch die objektive Welt nicht ihre Geltung. Das seelische Erleben wird durch die Erscheinung ausgelöst, und diese behält ihr reales Sein. In der Beziehung zwischen Welt und Seele liegt das Wertvolle. Ein gewisser Parallelismus zwischen Geist und Welt ist bei Keats stillschweigende Voraussetzung: „*What the imagination seizes as Beauty must be Truth—whether it existed before or not—*"[2]).

Und so glaubt er durchaus an ein kosmisches Entsprechen für das von ihm intuitiv Erkannte. Das Licht der Seele hat die Fähigkeit bis zu einem gewissen Grad in die Geheimnisse des Weltendaseins einzudringen, es gibt doch „*a shadow of reality to come*"[3]).

Aus dem oben angeführten Wort Keats' geht hervor, daß das Wahre für ihn nicht identisch sein kann mit dem Wirklichen, dem zufällig Existierenden. Das Verhältnis von Sinnesempfänglichkeit und Phantasieleben spiegelt sich in diesem Zug seines Wahrheitsbegriffes. Keats' Sinne haben eine äußerst feine Reaktionsfähigkeit auf alle Eindrücke der Außenwelt. Die Sinneseindrücke beglücken ihn, aber sie sind nicht das Letzte. Eine Steigerung der Lust gewährt die Phantasie: „*Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter*"[4]).

Die Welt der Erscheinung ist ihm lieb. Sie enthält etwas von dem, das sich in ihr verkörpern will. Wäre die Idee nun vollkommen in der Wirklichkeit gestaltet, d. h. wäre das Letzte den Sinnen, der unmittelbaren Anschauung zugänglich, so wäre für die Kräfte der Phantasie keine Betätigung nötig. Sie aber, die bei Keats stärker sind als die Sinne, ahnen ein Größeres, Schöneres, als die Sinne vermitteln können. Und so findet er in der Erscheinung nicht die volle Realisierung des Gewollten.

Dies offenbart sich nicht dem Auge als Sinnesorgan sondern dem inneren Schauen, der Imagination. Im Ringen mit dem Wirklichen gelangt die Imagination zu dem wahren Kern der Dinge: „*The innumerable compositions and decompositions which take place between the intellect and its thousand materials before it arrives at that trembling delicate and snail-horn perception of beauty*"[5]).

An eine absolute Erkenntnis des tiefsten Weltgeheimnisses glaubt Keats nicht. Hier macht sich das seine Anschauungen beherrschende Prinzip der Relativität geltend. Alle Erkenntnis ist nur Annäherung an das Geheimnisvolle. Noch in der für ihn

---

[1]) L. of J. K. L. CXXVI. 25. Aug. 1819. To Reynolds.
[2]) C. W. IV. L. XXV. 22. Nov. 1817. To Bailey.
[3]) Ebda.
[4]) P. W. S. 233. Ode On A Grecian Urn II. V. 1 f.
[5]) C. W. IV. L. L. 10. Apr. 1818. To Haydon.

tiefsten Erkenntnis liegt das Bescheiden, dies willige Verzichten auf ein Absolutes: „. . . *that is all ye know on earth, and all ye need to know*“ [1]).

Ein Unterschied in verschiedener Erkenntnis beruht nur in einer gradweisen Entfernung vom Wahren. Nicht um wahr oder falsch, sondern um tiefer oder oberflächlicher handelt es sich in diesem Problem bei Keats. Er fühlt in seiner eigenen Erkenntnis das gradweise Vordringen in der Richtung auf das Wahre und auch in einer zweifelhaften Erkenntnis ihre Nachbarschaft zum Wahren: „. . . *it was a regular stepping of the Imagination towards a truth*“ [2]). „*Now I am sensible all this is a mere sophistication (however it may neighbour to any truths)*“ [3]).

Entscheidend für den größeren Wert einer Erkenntnis, für die größere Nähe am Wahren ist nun das Prinzip der Intensität. Größe und Weite des schauenden Bewußtseins und die Intensität, mit der der Erkennende das Objekt mit seinem ganzen seelisch-geistigen Sein zu durchdringen sich bemüht, bedingen die erreichte Gradstufe. Am wahrsten ist, was am tiefsten gedacht ist.

Für Keats' anschaulichen Geist mußte das letzte Erkennbare, die tiefste Wahrheit in der Erscheinung liegen, in dem, was Keats beglückt und das Leben lebenswert macht. So offenbart sich das Wahre in der Erscheinung unter ihrem beglückendsten Anblick, in der Schönheit. In ihr hat die ästhetisch gerichtete Lebenskraft Gestalt gewonnen; sie ist der Erscheinung immanent.

Aus der Tragik des Einzeldinges, der Vernichtung unterworfen zu sein, errettet das Prinzip der Relativität und der Entwicklungsgedanke. Alle Schönheit der Erscheinung ist nur eine relative Erfüllung ihrer Idee, ist nur Stufe auf dem Wege der Annäherung an das unendliche Ideal und muß untergehen, um aus sich eine höhere Stufe der Entwicklung zu erzeugen. In „Hyperion“ gibt Keats diesem Gedanken Ausdruck:

> „*Thou art not the beginning nor the end . . .*
> *As Heaven and Earth are fairer, fairer far*
> *Than Chaos and blank Darkness, though once chiefs;*
> *And as we show beyond that Heaven and Earth*
> *In form and shape compact and beautiful,*
> *In will, in action free, companionship,*
> *And thousand other signs of purer life;*
> *So on our heels a fresh perfection treads,*

---

[1]) P. W. S. 234. Ode On A Grecian Urn V. V. 9 f.
[2]) C. W. IV. L. XXXIV. 30. Jan. 1818. To Taylor.
[3]) Ebda. L. XXXIX. 19. Febr. 1818. To Reynolds.

A power more strong in beauty, born of us
And fated to excel us, as we pass
In glory that old Darkness" [1]).

Damit ist der Auflösung der Einzelform, des Individuellen das absolut Schmerzliche genommen, und alle Bindung und Lösung ist sinnvoll geworden als Stufe einer unendlichen Entwicklung. —

So kommen in Keats' Weltanschauung die gleichen geistigen Prinzipien zur Herrschaft, die auch sein Schönheitsideal bestimmen und gestalten. Es sind, in Kürze zusammengefaßt, die beiden Gegenströmungen von Mannigfaltigkeit, Individualität, Form und Gestalt, Grenze und Geheimnis einerseits und Einheit und Ganzheit, Organismus und Getragensein des Einzelnen vom Ganzen andererseits. Beide kommen im Glauben an die Harmonie des Ganzen mit seinen Teilen zur Verschmelzung. Ferner die Trennung von Wirklichkeit und Wahrheit, Erscheinung und Ideal und ihre Bindung durch den Gedanken einer immer vollkommeneren Verkörperung der Idee in der Wirklichkeit. Und durch diese zweifache Auswirkung des Seelischen in seinem Schönheitsideal und in seiner Weltanschauung wird die Einheit des künstlerischen und geistigen Menschen in der Persönlichkeit Keats' offenbar. —

---

[1]) P. W. S. 268. Hyperion II. V. 190, 206 ff.

Literaturverzeichnis.

A. v. Bentheim, Symbol und Mythus bei Keats. Diss. Marburg 1922 (M.-Sch.).
Bernhard Fehr, Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Literaturwissenschaft. Herausgegeb. von Dr. O. Walzel. Berlin-Neubabelsberg.
Sibylla Geest, Der Sensualismus bei John Keats. Diss. Freiburg 1908.
J. W. Goethe, Entwurf einer Farbenlehre. Deutsche Nationalliteratur 116. Bd., 35. Teil, 3. Bd. Herausg. Jos. Kürschner, Stuttgart.
John Keats, The Complete Works Of. 5 Vol. Glasgow 1901 [C. W.].
John Keats, The Letters Of. London 1895 [L. of J. K.].
John Keats, The Poetical Works. Oxford 1922 [P. W.].
Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. Werke I. Abt. 1. Bd. Leipzig 1917.
Jean Paul, Über die romantische Dichtkunst. Werke 5. Bd. Berlin 1827.
E. v. Siebold, Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Englische Studien Bd. 53.
Eduard Spranger, Psychologie des Jugendalters. Leipzig 1925.
Paul Starrick, Die Belesenheit von John Keats und die Grundzüge seiner literarischen Kritik. Diss. Berlin 1910.

Lebenslauf.

Ich, Veronika Orend geb. Schmidt, wurde am 20. Dezember 1892 als Tochter des Direktors der Bauschule Robert Schmidt und seiner Ehefrau Emma geb. Hülsen in Zerbst in Anhalt geboren. Ich habe die rumänische Staatsbürgerschaft und bin ev.-luth. Bekenntnisses.

Ich besuchte die Höheren Mädchenschulen in Zerbst (1899 bis 1900), Halle a. Saale (1900—1901) und Friedberg i. Hessen (1901—1909) und von 1909 an das Lehrerinnen-Seminar in Wismar i. Mecklenbg. 1912 bestand ich dort die Abschlußprüfung. Nach mehrjähriger Tätigkeit als Lehrerin legte ich im Herbst 1920 als Externe die Abiturientenprüfung am Realgymnasium in Nordhausen a. H. ab.

Im Wintersemester 1920/21 begann ich an der Universität Rostock das Studium der Zahnheilkunde. Vom Sommersemester 1921 an studierte ich an der Universität Marburg neben der Zahnheilkunde hauptsächlich neuere Sprachen, Philosophie und Kunstgeschichte. Im Wintersemester 1921/22 bestand ich das zahnmedizinische Physikum.

Im Jahre 1922 verheiratete ich mich mit Dr. phil. Misch Orend aus Jakobsdorf in Siebenbürgen.

Im Sommersemester 1923 schied ich aus der medizinischen Fakultät aus und trat in die philosophische Fakultät ein, der ich bis zum Wintersemester 1924/25 angehörte. — Das Rigorosum bestand ich am 6. August 1926. Seitdem halte ich mich in Hermannstadt in Siebenbürgen auf.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Curtius, Deutschbein, Glaser, Hamann, Heimsoeth, Horst, Jaensch, Natorp.

Ihnen allen bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet, ganz besonders aber Herrn Professor Deutschbein für mannigfache Anregung und Förderung bei meiner Arbeit.